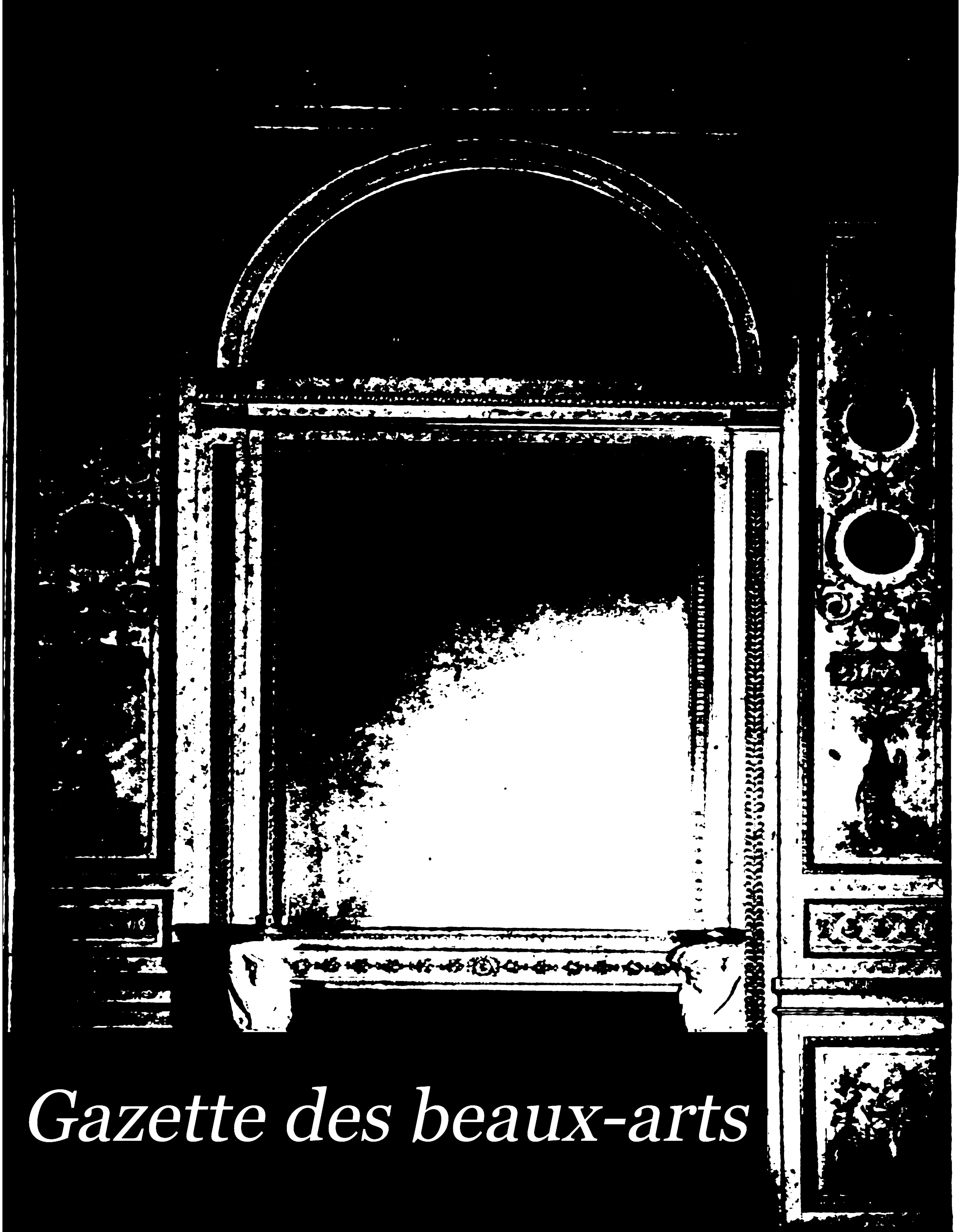
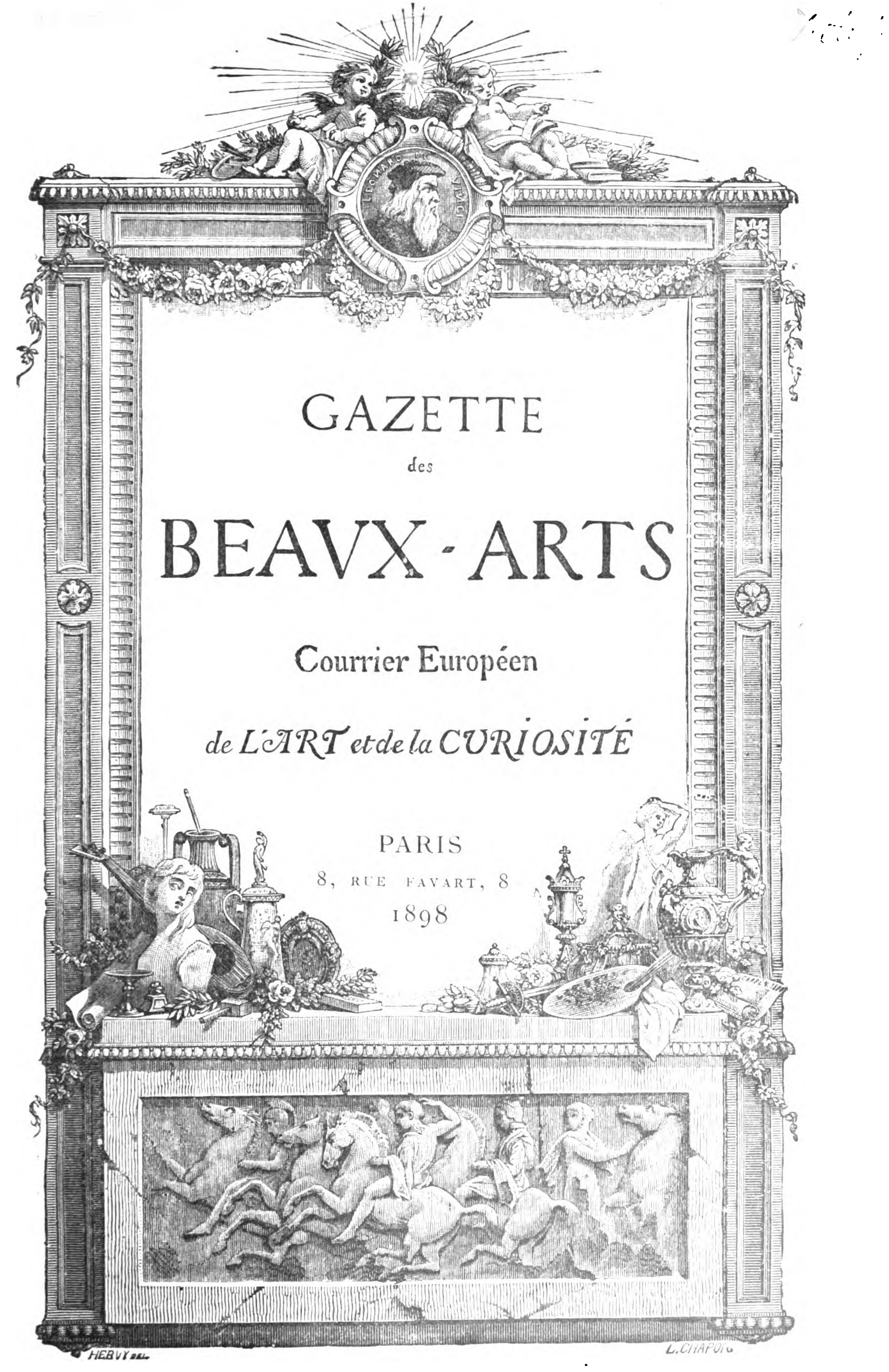


Gazette des beaux-arts



493e Livraison. 3e Période. — Tome Vingtième. 1er Juillet 1898.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er JUILLET 1898

TEXTE

GRAVURES

GAZETTE

DES

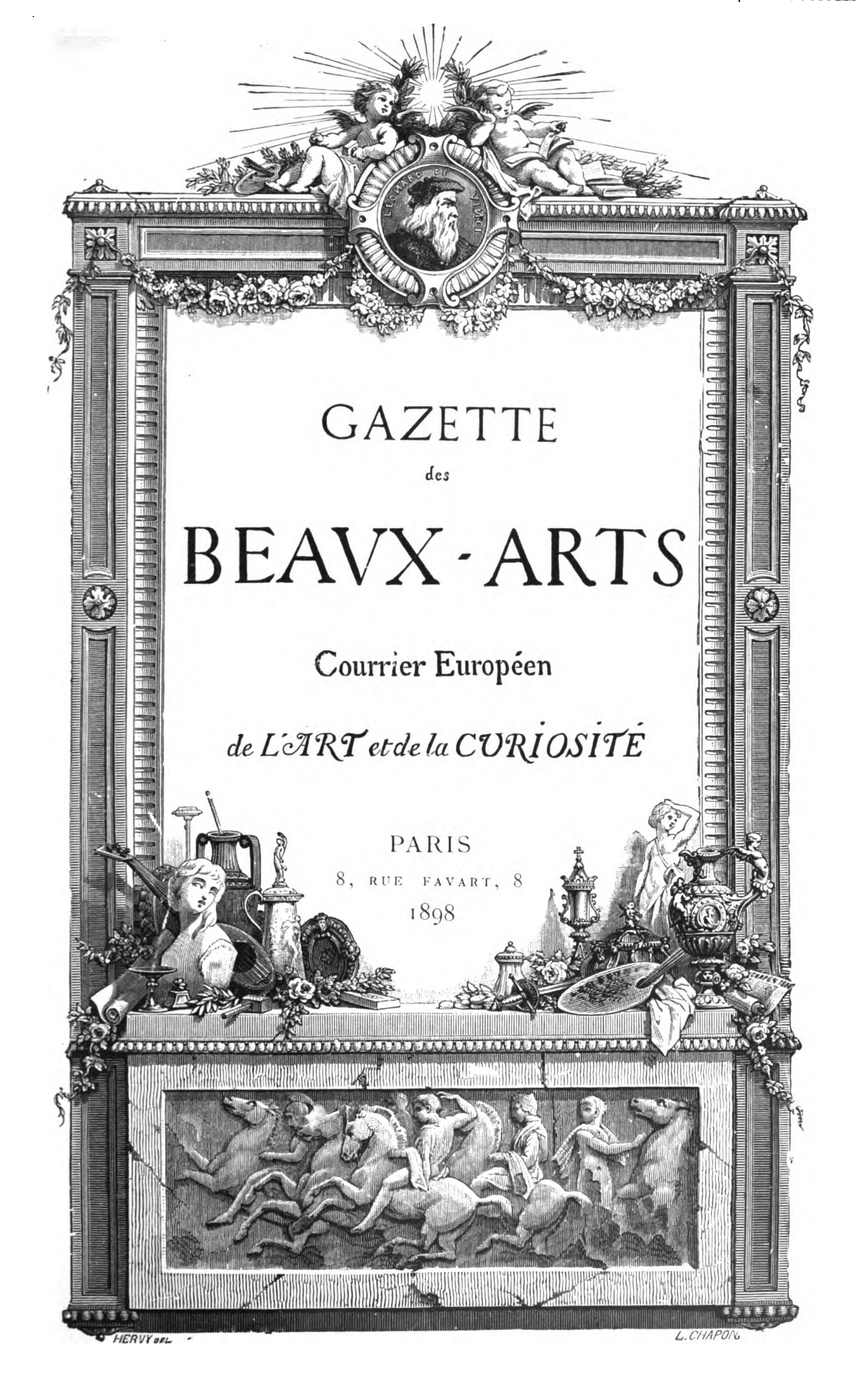
BEAUX-ARTS

QUARANTIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME VINGTIÈME

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1898
HERVY DEL
L. CHAPON



LE BOUDOIR

DE LA

MARQUISE DE SERILLY

AU MUSÉE DE SOUTH KENSINGTON

(PREMIER ARTICLE)

Jamais l'intérieur des demeures privées ne fut plus luxueux, jamais plus de richesses n'y furent prodiguées à pleines mains que durant les jours qui précédèrent la Révolution. Nobles et grands financiers se piquaient d'émulation pour satisfaire aux ruineux caprices de femmes dont il faut généralement chercher les noms dans les rapports de la police, rapports où sont consignées les folles dépenses que les filles célèbres faisaient alors pour leurs mobiliers. Mais le faste dénué de goût qui est aujourd'hui courant était chose inconnue à cette époque, et un danseur de ballet aurait marqué son mépris devant des présents pareils à ceux que nous

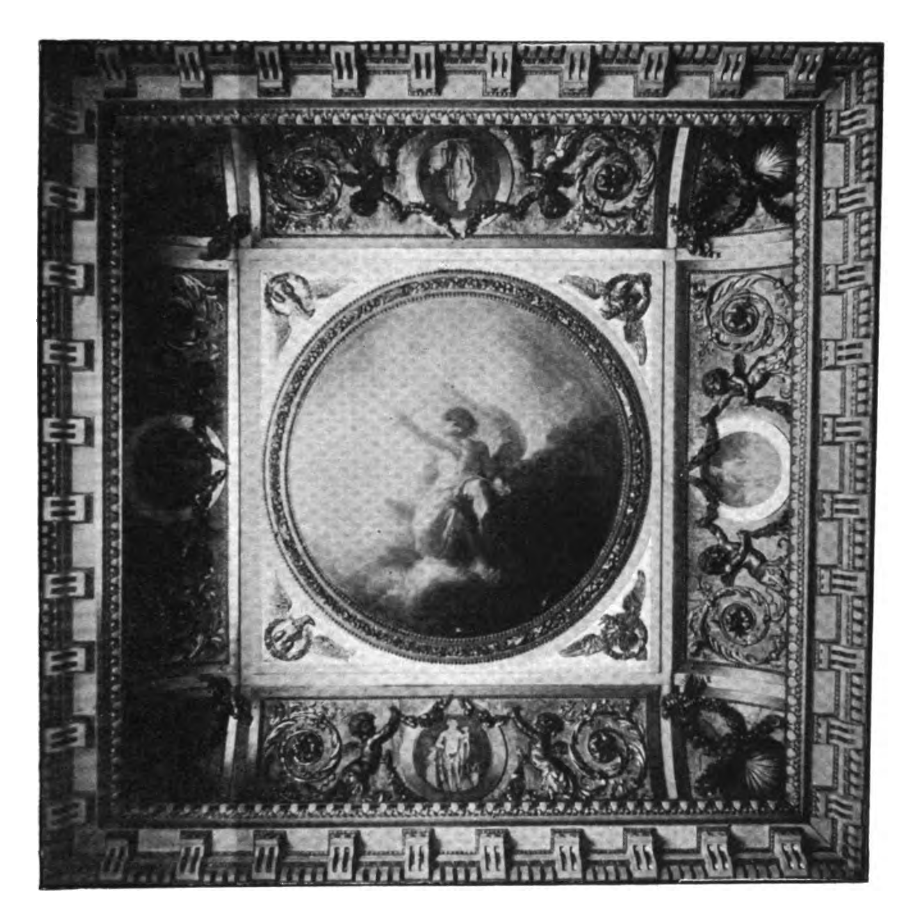
avons vus récemment, à Londres, déposés sur les marches d'un trône. L'exposition, à l'Institut Impérial, des cadeaux reçus par la reine Victoria à l'occasion de son jubilé a montré que cette superbe occasion, la plus propre à provoquer un triomphe mémorable sur le terrain de l'art décoratif qui se soit présentée dans notre siècle, n'a suscité qu'un ramassis unique d'objets dans lesquels la richesse de la matière n'avait d'égale que la pauvreté de l'invention artistique. L'or y était façonné sur des modèles indignes d'être coulés en fonte.

Il y a un peu plus de cent ans, pareille exposition eût été impossible; car, si les hommes de ce temps étaient passionnés pour le plaisir, ils étaient tout aussi passionnés pour l'art, et le luxe n'était accepté par eux qu'à la condition d'éveiller des sensations d'élégance et de distinction. Le boudoir de la maîtresse du comte d'Artois, la Duthé, sur les panneaux blancs duquel van Spaendonck peignait des colombes se becquetant et roucoulant parmi des roses et des myosotis qu'entourent tous les attributs de Cupidon, et le boudoir de la Guimard, dont les portes ont été remontées par M. Jacques Doucet dans son hôtel de la rue La Ville-l'Évêque, égalaient, par leur prix et leur beauté, les travaux exécutés pour Marie-Antoinette, bien que les décorations effectuées pour celle-ci à Versailles et, plus spécialement, celles des Petits appartements de Fontainebleau doivent à jamais compter parmi les merveilles du métier le plus exquis.

Pierre Rousseau, qui avait la charge d' « inspecteur du dehors du château de Fontainebleau » en 1785, passe pour avoir dirigé ce dernier travail, où tout témoigne encore du goût avec lequel les artistes d'alors secondèrent les folies plus que royales de la reine. Si on le compare, soit avec le boudoir des Petits appartements de Versailles, soit avec la décoration fort analogue de la chambre à coucher de la reine à Compiègne, on verra que le boudoir de Fontainebleau se distingue par certains traits caractéristiques, traits que nous trouvons répétés dans la belle ornementation de la petite chambre qui porte aujourd'hui, au musée de South Kensington, le nom de boudoir de la marquise de Serilly.

Le boudoir de Fontainebleau, adroitement installé par Pierre Rousseau, en même temps qu'une salle de bains et un cabinet de toilette attenant, dans un espace restreint laissé vacant lors de l'agrandissement de la Salle de réception, prouve jusqu'où allaient ces prodigalités, faites sans compter, que n'arrêtait pas l'approche de la Révolution. Là, l'or se nuance en passant par toutes les variétés

de teintes, jusqu'à briller de l'éclat de l'argent, et, à l'exception des portes, dont les vantaux sont peints en imitation de bois de rose, la moindre place rayonne dans sa gloire. C'est d'or vert que sont les panneaux sur lesquels Berthélemy[1] peignit l'Amour assistant aux



PLAFOND DU BOUDOIR DE LA MARQUISE DE SERILLY

Peinture de Lagrenée le jeune. Décoration de Rousseau de la Rottière. (Musée de South Kensington, Londres.)

diverses phases de la toilette d'une des Grâces; et l'or plein des autres panneaux et des moulures s'évanouit en tons d'argent pour servir de fond à la frise, aux guirlandes, aux autres décorations qui semblent fleurir autour des motifs, tandis que le rose lilas de ces

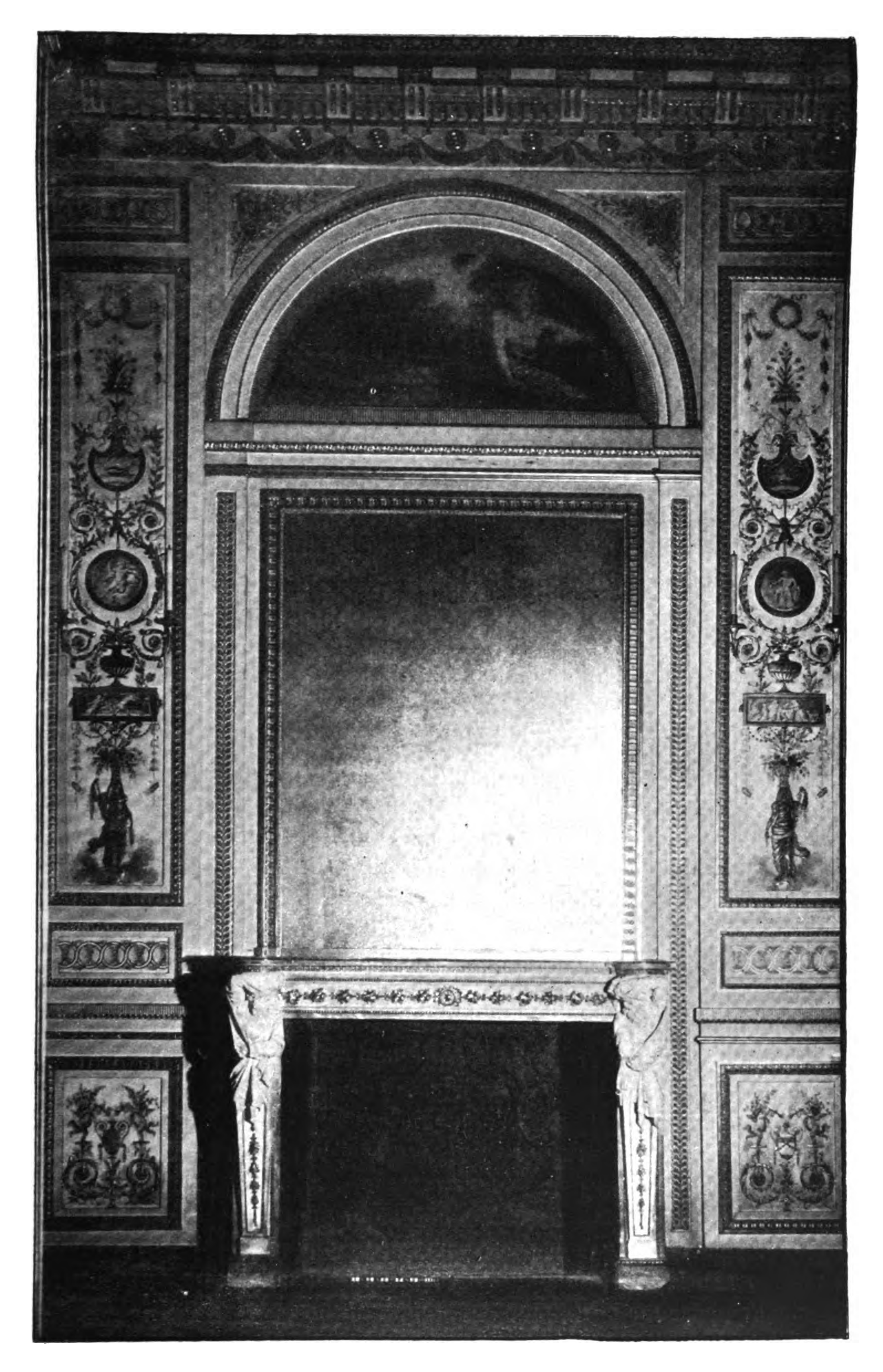
1. Jean-Simon Berthélemy, né à Laon en 1743, grand-prix en 1767, élève de l'École royale des Élèves protégés. Voir *Procès-verbaux de l'Académie royale* (29 août 1767). Lettre de Pierre à Marigny, 9 août 1770. (Courajod, *L'École royale*, etc., p. 92.)

ornements se marie aux notes répétées des trois ors. Les fleurs ont les couleurs de la nature, et les vases d'où elles jaillissent sont de lapis ou de jaspe, montés sur or. Les riches boiseries ont fait place à une « bonbonnière » émaillée, et le magistral savoir-faire des décorateurs se décèle dans la beauté de chaque détail. Ces détails, on peut les étudier à la loupe, et tel est leur fini que le sens de la minutie s'exaspère au point de nous faire trouver grossières les imitations de bois de rose pratiquées sur les panneaux des portes; l'œil, ravi et habitué déjà aux innombrables teintes qui jouent sur les murailles, est choqué par la candide simplicité des groupes en marbre blanc dus à Beauvais[1] qui surmontent les linteaux.

Les mêmes gracieux vases de jaspe et de lapis, avec leurs guirlandes et leurs festons de fleurs, modelés en léger relief et poussés au même point dans l'art de faire illusion, se retrouvent sur les murs du boudoir qui vient de prendre place parmi les trésors du musée de South Kensington, et on se demande instinctivement si ces deux ouvrages ne sont pas sortis des mêmes mains. Sans doute, l'indéniable analogie du boudoir de Kensington avec les chambres de Fontainebleau est pour quelque chose dans la légende qui représente la reine comme ayant pris une part directe à l'exécution du travail et qui a suggéré le nom de « boudoir de Marie-Antoinette » sous lequel cette merveille était connue quand elle fut achetée pour le musée.

Ce fut le 8 avril 1869 que l'acquisition fut proposée, à Londres, au département des Sciences et Arts. Dans les minutes des procès-verbaux officiels, nous lisons, à cette date, qu'une petite chambre, haute de 16 pieds, longue de 14 pieds et large de 10 pieds 6 pouces, enlevée et transportée, deux ans auparavant, hors d'une maison de la rue Saint-Louis, doit être examinée par sir Digby Wyatt et, si ce dernier en donne avis, achetée pour la somme de soixante mille francs. Le 22 du même mois, sir Digby Wyatt écrit de Paris : « On raconte ce qui suit sur ce boudoir : M. de Serilly, un des trésoriers-payeurs de l'armée sous Louis XVI, habitant la vieille rue Saint-Louis au Marais, épousa une des filles d'honneur favorites de Marie-Antoinette. Au cours d'une absence temporaire que fit M. de Serilly loin de Paris, sa femme, voulant lui ménager une surprise pour son retour, réussit, avec l'aide de la reine, à faire installer ce boudoir. De la famille de Serilly, la maison passa à un certain M. Saint-Albin,

1. Jacques-Philippe Beauvais, grand-prix en 1764. (*Procès-verbaux*, etc., 31 août 1764.)



BOUDOIR DE LA MARQUISE DE SERILLY

Décoration de Rousseau de la Rottière. (Musée de South Kensington, Londres.)

lequel, par l'intermédiaire de M. Achille Jubinal[1], la vendit à M. Récapé. Sans me porter garant de l'exactitude de ce récit, je ne vois pas de raison spéciale pour le révoquer en doute. L'œuvre s'annonce d'elle-même comme ayant été exécutée par les artistes et les ouvriers les plus habiles de l'époque de Marie-Antoinette ». Au vu de ce rapport, une prompte décision fut prise par l'administration compétente, et le bulletin d'entrée annexé nous apprend que le boudoir fut acheté, le 28 avril, à M. Paul Récapé, pour la somme de soixante mille francs.

Au premier abord, il ne semblait pas probable qu'on pût recueillir sur cette belle chambre des renseignements plus précis que ceux que M. Récapé transmit à sir Digby Wyatt ; mais, pour des raisons inexplicables, les noms de Fragonard et de Natoire y furent gratuitement rattachés. Le pauvre vieux Natoire reposait depuis longtemps dans sa tombe, à Castel Gandolfo, quand le boudoir fut commencé, et, de même que pour Fragonard, les peintures des lunettes et du plafond sont si peu conformes à son style qu'une pareille hypothèse ne peut avoir été émise que par une personne connaissant peu et mal l'ouvrage dont il s'agit. Quelques années plus tard seulement, M. de Champeaux vint à la rescousse et apporta certains renseignements nouveaux, consignés depuis par lui-même dans ses recherches sur *La Peinture décorative* et sur *L'Art décoratif dans le Vieux Paris*. Il confirme les indications données par M. Paul Récapé et ajoute que la décoration de la maison de la rue Saint-Louis doit être attribuée à l'architecte Ledoux, l'élève de Blondel, qui construisit le célèbre hôtel de la Guimard, le « Temple de Terpsichore », autrefois situé rue de la Chaussée-d'Antin[2]. Là, Fragonard travailla avec Ledoux, et c'est probablement cette collaboration qui a fait attribuer au peintre les dessus de portes et le plafond du boudoir de Mme de Serilly, décorations exécutées en réalité par Lagrenée le jeune[3]. Les travaux de sculpture et de dorure sont dus, d'après M. de Champeaux, à Jean-Siméon Rousseau de la Rottière, qui travailla avec son père et son frère aux Petits appartements de Ver-

1. Des informations plus récentes permettent de corriger cette assertion : l'hôtel du comte de Corbeau Saint-Albin était, en 1869, la propriété de sa sœur, Mme Achille Jubinal, née Hortense de Corbeau Saint-Albin.

2. Ledoux fut aussi très souvent employé par Mme Dubarry, pour qui il construisit le pavillon de Louveciennes. Voir l'article *Ledoux* dans Baudral, *Nouveau Dictionnaire des Architectes français*.

3. Il revint de Russie avec son frère, en 1763.

sailles. « M. Gillet, dit M. de Champeaux, petit-fils de Rousseau de la Rottière, possède un recueil de dessins de son aïeul, dans lequel se trouve l'esquisse du boudoir de Mme de Serilly ». Cette esquisse



BOUDOIR DE LA MARQUISE DE SERILLY

Décoration de Rousseau de la Rottière. (Musée de South Kensington, Londres).

a été reproduite dans le *Portefeuille des Arts décoratifs*[1], où le nom de Mme de Serilly a été changé en celui de Mme de Sillery, qui fut une toute autre personne. Cette simple transposition de lettres évoque, au lieu de notre marquise, son illustre contemporaine, Mlle de Saint-

1. Vol. II, pl. 120.

Aubin, marquise de Sillery, plus connue sous le nom de comtesse de Genlis, en vertu du second titre de son mari. L'esquisse en question représente la croisée du boudoir, à droite de la cheminée, et les détails de la décoration sont identiques à ceux que l'on remarque sur le panneau inférieur à la baie et sur les panneaux qui la flanquent de chaque côté[1].

La rue Saint-Louis, où était situé l'hôtel de M. de Serilly, était alors une des plus belles de Paris. Piganiol de la Force, en 1742, en parle en ces termes : « La rue neuve Saint-Louis s'est nommée quelquefois la rue de l'Égout couvert, à cause qu'elle couvre les égouts qui y viennent de la rue Saint-Antoine, de la place Royale, et le nom de Saint-Louis lui a été donné parce qu'elle a été commencée sous le règne de Louis XII. On la nomme à présent la rue Saint-Louis ou Saint-Louis au Marais. C'est une des plus larges et des plus belles rues de Paris[2] ». C'est là, au numéro 106, que, dans un rez-de-chaussée occupé depuis par M. Dasson, fabricant de meubles et bronzes, notre boudoir fut conservé intact jusqu'en 1867.

La date reculée de 1767, impossible à admettre, comme je compte le démontrer, fut proposée, pendant un temps, pour celle de l'exécution. Il est probable que l'œuvre est bien postérieure et fut vraisemblablement réalisée dans les années qui vont de 1770 à 1780. En 1767, Rousseau de la Rottière avait à peine vingt ans et était, selon

1. La collection où ce document est conservé renferme de nombreux plans et dessins de travaux exécutés pour l'appartement de Madame Adélaïde, pour Madame Élisabeth et pour la reine. M. de Champeaux cite un intérieur d'appartement, comprenant deux panneaux et une porte décorés de figures de sphinx, d'enfants, d'animaux et d'arabesques, dessinés à l'aquarelle, et qui porte ces mots : *Élévation du côté de la porte du nouveau cabinet de la reine, 4 août 1783;* un autre dessin au trait est intitulé : *Treilles des dessus de portes des bains de Madame Adélaïde, Versailles, 1780;* une console d'applique est désignée : *Cul-de-lampe pour les appartements du roi;* viennent ensuite : *Un pied de table pour les bains de Madame Adélaïde; Une cheminée en griotte et en bronze pour les petits appartements de la reine;* quatre grands dessins, au trait, de volets à arabesques, pour Madame Adélaïde, et les détails de *deux piédestalles faits pour le Salon de Madame Élisabeth à Montreuil, Versailles, 1789* ». (A. de Champeaux, *Histoire de la peinture décorative*, p. 285-286). Le possesseur de cette importante série de dessins, M. Gillet, petit-fils de Rousseau de la Rottière, est employé aujourd'hui au ministère de la Guerre ; mais une lettre que je lui adressai au ministère, pour lui demander la permission d'examiner ces documents, étant restée sans réponse, je ne puis que reproduire la mention que fait M. de Champeaux de leur existence.

2. *Description de Paris,* IV, p. 260.

les apparences, très occupé à sa tâche d'élève de l'Académie royale, car je trouve dans les *Procès-verbaux* du 24 septembre 1767 que « le nommé Rousseau de la Rottière a mérité le premier prix ». Ce premier prix était la médaille décernée au meilleur peintre du quartier, et le registre porte l'inscription : « Médailles du quartier, 1re : Rousseau de la Rottière, peintre ».

Son âge peut d'ailleurs être fixé avec une certitude absolue, puisque nous trouvons sur son acte de baptême[1] qu'il était né le 18 février 1747 et qu'il était fils du sieur Jules-Antoine Rousseau, « sculpteur du roi », et de Marie-Anne-Françoise Auger, son épouse. M. de Nolhac, qui m'a aimablement communiqué ce document, m'a aussi appris que la famille Rousseau était originaire de Corbeil[2] ; il ajoutait que Jean-Siméon et son frère apparaissaient pour la première fois, dans les *Comptes des Bâtiments*, comme « associés à leur père », en 1774, date à laquelle sont consignés des paiements faits aux « sieurs Rousseau père et fils » ; mais, dans son récent volume sur *Le Château de Versailles sous Louis XV*, l'érudit conservateur cite une mention des « sieurs Rousseau, sculpteurs, sur la Petite galerie du roi », qui est d'une date antérieure, 1767.

Jules-Antoine Rousseau, le père, comptait à ce moment trente ans environ de services assidus à la Couronne, si c'est bien le même qui, dès 1736, travaillait avec Herpin aux sculptures du Bosquet du pavillon du Dauphin, à Versailles[3]. D'Argenville mentionne les « sculptures de plomb aux volières » et celles du bassin, dont il décrit « *l'enfant nu, à cheval sur un dauphin qui jettait de l'eau* ». Le vase de marbre d'Égypte encore existant au Parterre d'eau, du côté du parc, est aussi compté par d'Argenville au nombre des œuvres que Rousseau exécuta dans les jardins de Versailles[4] et, à

1. Actes de l'état-civil de Versailles, registre de la paroisse Notre-Dame, baptêmes, 1747, fol. 14 :

« *L'an 1747, le dix-neuf février, Jean-Siméon, né d'hier, fils de Jules-Antoine Rousseau, sculpteur du Roi, et de Marie-Anne-Françoise Auger, son épouse, a été baptisé par nous, prêtre soussigné faisant les fonctions curiales. Le parrain a été Jean Charpentier, chirurgien ordinaire du Roi, la marraine Marguerite Castel, épouse de André Mercier, maître d'hôtel du président Molé, qui ont signé avec le père présent.*

CHARPENTIER, ROUSSEAU, CASTEL, DUBOIS, prêtre ».

2. Dussieux (*Château de Versailles*, t. II, p. 112), mentionne *Rousseau de Corbeil* comme employé à la Chapelle.

3. Ce nom n'est pas rare. Un Antoine Rousseau, peintre, figure, de 1645 à 1648, dans la Maison du roi. (*Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, p. 65.)

4. *Description de Versailles*, t. II, p. 190.

Bellevue, sa part dans les travaux de sculpture fut si considérable qu'il reçut, en deux paiements, la somme énorme de 80.431 livres[1]. Par les *Comptes des Bâtiments,* nous apprenons encore que Jules-Antoine fut employé aux Bains d'Apollon en 1740, au « Cabinet des bains » de Marie Leczinska et à l'appartement du Dauphin et de la Dauphine (Marie-Josèphe de Saxe) en 1747; mais le travail le plus ancien de sa main qui subsiste au Château est le *Cabinet du Conseil*, qui ne fut entrepris qu'en 1755.

Ses plus belles créations sont de dates sensiblement postérieures: le « délicieux ouvrage des Bains du roi, au premier étage» fut exécuté en 1770[2], époque où il s'occupait d'une portion des ornements de la *Salle de foyer* du théâtre de Versailles[3] et où, par surcroît, les boiseries de la bibliothèque et de la lingerie de la Dauphine étaient confiées à son habileté. En 1773, il est employé à la chapelle du Petit Trianon. L'année suivante le trouve, avec ses fils, travaillant au célèbre salon de la méridienne des Petits appartements, et quand Marie-Antoinette prend possession des appartements de Marie Leczinska, c'est lui qui modèle les quatre aigles d'Autriche au plafond de la chambre à coucher. On doit aussi à Jules-Antoine une partie des décorations principales qui ornent la chambre à coucher de Madame Adélaïde (1775), pièce devenue plus tard la bibliothèque de Louis XVI[4].

Un an plus tard (1776), les noms d'un certain Jean-Antoine et d'un Jean-François Rousseau figurent dans l'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs et graveurs*, comme désignant deux artistes habitant l'un et l'autre la rue Cléry. M. de Champeaux, à qui j'emprunte cette mention[5], s'est certainement

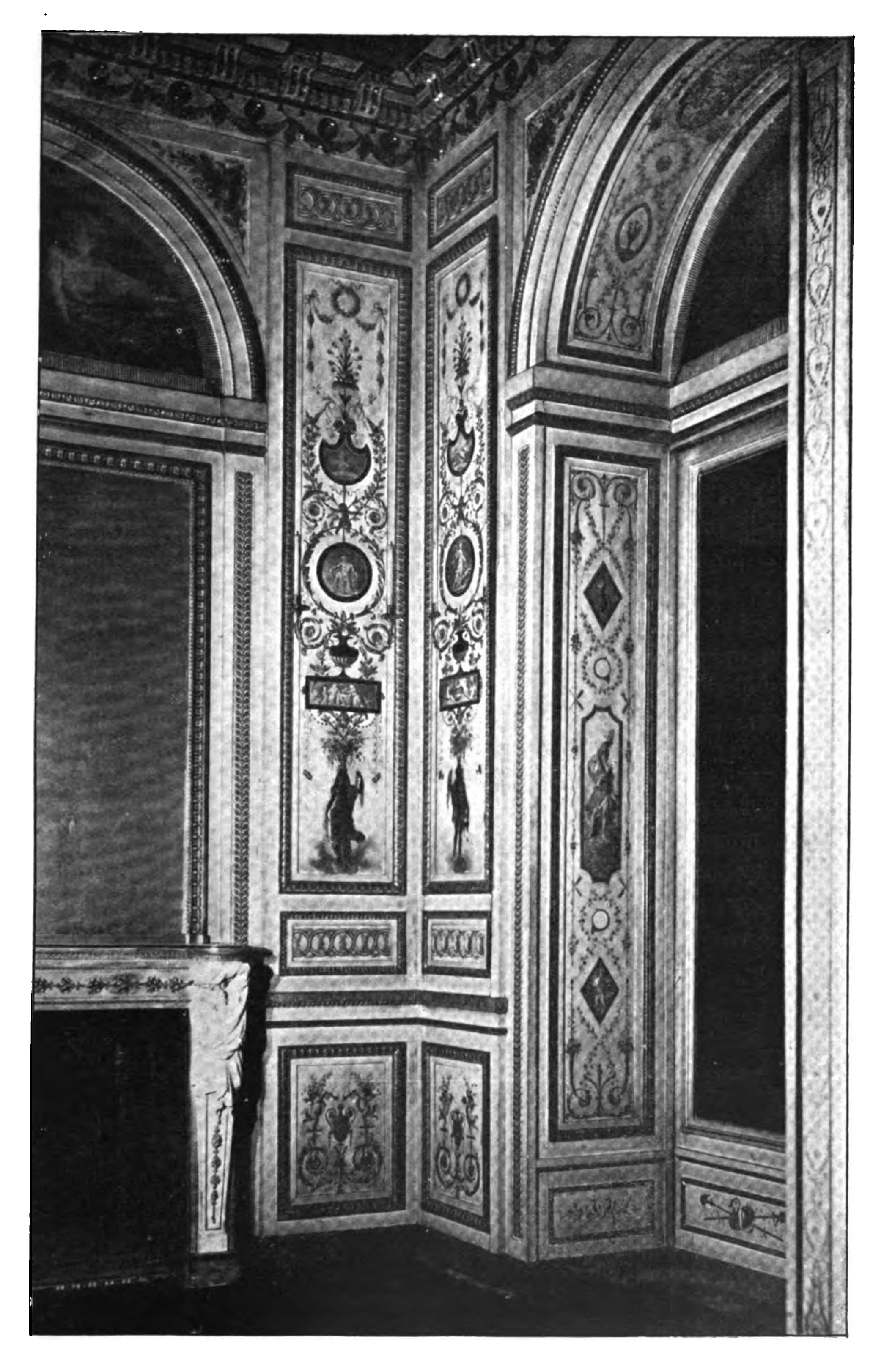
1. Courajod, dans le *Livre-journal de Lazare Duvaux*, t. I, p. CCVII. Il ajoute que Rousseau était premier sculpteur de Philippe V. Il y a ici confusion avec Jacques Bousseau de Chavagnac (1680-1740), qui partit en 1736 pour rejoindre René Frémin, en Espagne, et y mourut à Balzaïm. Voir *Procès-verbaux de l'Académie Royale*, 30 mars 1737, et *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1874-1875, p. 311.

2. P. de Nolhac, *Le Château de Versailles sous Louis XV*, p. 39, 70, 84, 123, 135 et 226-230. — Voir aussi *La Décoration de Versailles*, (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIX, p. 154-156).

3. A. de Champeaux, *Histoire de la peinture décorative*, p. 282.

4. Dussieux a attribué au fils plusieurs ouvrages que les recherches de M. de Nolhac montrent appartenir au père. (*Le Château de Versailles*, t. I, p. 323, 332, et t. II, p. 349).

5. *Histoire de la peinture décorative*, p. 283.



BOUDOIR DE LA MARQUISE DE SERILLY

Décoration de Rousseau de la Rottière. (Musée de South Kensington, Londres).

trompé en supposant qu'il s'agissait là des deux frères Jules-Hugues et Jean-Siméon. Il ne semble pas avoir tenu compte de l'existence de Jules-Antoine, le père, qui pourrait être le Jean-Baptiste de l'*Almanach*; mais encore cette hypothèse est-elle rendue moins probable par le fait que les deux mêmes personnages, portant les mêmes prénoms, reparaissent onze ans plus tard, dans l'*Almanach de Paris* pour l'an 1787, où l'on voit qu'ils se sont transportés rue du Faubourg Saint-Denis. M. de Champeaux suppose aussi que Jean-Siméon aurait ajouté à son nom celui de *La Rottière*, qui désignait un bien possédé, croit-on, par lui dans le village de La Rothière, proche Brienne ; mais cela paraît également peu vraisemblable depuis que nous savons, par les livres de l'Académie, que l'artiste était désigné, dès sa première jeunesse, sous le nom complet de Rousseau de la Rottière.

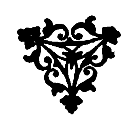
Quoi qu'il en soit, deux points demeurent hors de doute : c'est que Jules-Antoine était, en 1775, dans la période la plus brillante de son activité, et que son fils Jean-Siméon compléta ses études de peintre, déjà couronnées de succès, par les leçons de sculpture reçues dans l'atelier paternel. Jean-Siméon est qualifié, dans l'acte de mariage de son frère Jules-Hugues (30 juin 1779), « *sculpteur du roy*[1] » et, en 1781, l'*Almanach* de Versailles fait mention concurremment de « *Rousseau l'aîné, sculpteur ordinaire de la Reine* » et de « *Rousseau de la Rottière, peintre et décorateur de la Reine* ». La dernière notion que nous ayons de l'existence des deux frères remonte à 1792, date à laquelle nous les trouvons chargés d'effacer le portrait du roi dans le groupe de *La Renommée*, sculpté par Domenico Guidi, qui orne le parc de Versailles[2].

EMILIA F. S. DILKE

(*La suite prochainement.*)

1. Actes de l'état-civil de Versailles, registres de la paroisse Notre-Dame, 1779. (Communiqué par M. de Nolhac.)

2. Couard, *Bulletin de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise*, t. XV, p. 75. Je tiens également ce renseignement de l'inépuisable obligeance de M. de Nolhac.





FRÉMIET

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II

LA RÉGULARITÉ

Maître de lui-même par la résistance qu'il oppose aux entraînements de la pensée comme à ceux de l'action, M. Frémiet est un régulier dans la vie et dans l'art, et la conséquence normale de cette régularité est la rectitude de sa conscience.

La cause de toute régularité est une absence d'entraînement. L'existence que rien ne dérange, que rien ne détourne, est régulière; elle est une vie qui se déroule devant soi sans secousses, sans inégalités, calme. Au contraire, l'entraînement, tandis que nous hésitons à lui céder, nous inquiète; puis il nous agite : l'agitation est un désordre de l'action ou un désordre de la pensée qui parfois est fécond ; mais peu à peu, alors que nous sommes agités, nous perdons la direction de nous-mêmes, ce qu'on exprime en disant que nous sommes emportés par ce qui nous entraîne. L'absence d'entraînement est une absence d'agitation, non de passion, car la passion est l'exercice naturel de la vie. Mais il est indispensable, pour qu'un tel état ait sa valeur, qu'il soit volontaire ; il faut — ce qui est le cas de M. Frémiet et de tous les hommes d'élite — que cette absence

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIX, p. 353.

d'entraînement provienne d'une résistance : si elle résulte seulement d'un manque d'occcasion ou d'une inertie de tempérament, elle ne constitue plus qu'un état vulgaire, une passiveté que quelques-uns acceptent, que le plus grand nombre subit. Voulue, l'absence d'entraînement crée une régularité voulue, une régularité libre, qui n'est imposée ni par l'autorité des maîtres ni par la médiocrité de l'existence; et cette régularité réfléchie et conquise de la vie apparaît dans sa vraie beauté, si l'on considère auprès d'elle la régularité que dirige l'habitude, activité involontaire, qui ne sait arriver à se contenter qu'en se faisant chaque jour plus méticuleuse. Sans doute cet état retire de l'imprévu à la vie, mais l'apparence monotone et austère qu'il lui donne ne semble faite que pour dissimuler et protéger sa véritable expansion; même, dans sa précision excessive, il arrive à cette régularité quasi mécanique qui ordonnait les actes du philosophe Kant. Cependant, une telle qualité préserve l'homme des excès qui, tous, sont la suite d'un entraînement; elle le fait sobre en le faisant réservé; elle le dégage des besoins assujettissants qui compliquent la vie et l'empêchent d'être libre, et elle lui donne, dans une existence simplifiée, cette essentielle vertu, l'indépendance, qu'en ces temps-ci le désir de tout avoir a faite si rare.

La vie de M. Frémiet est une vie régulière, sans heurts, sans aventures : aucune de ces agitations qui font les jours troublés ou qui les font troubles; une vie où il y a de la limpidité. M. Frémiet a constamment agi avec cette exactitude qui est une mise en place de chaque chose et qui donne de la précision à l'activité et de la précision à la pensée. L'exactitude qu'il aimait et qu'il a voulue a éloigné de lui tous les empêchements de vivre, toutes les distractions qui absorbent l'homme et encombrent son existence; et il a vécu retiré dans la famille qui donne la joie saine et pleine, qui défend contre les attaques du dehors et, consolant dans les incertitudes et dans les peines, sait jouir pleinement du succès à l'heure où il arrive; et il a été heureux dans la famille qui est, de toutes les satisfactions humaines, celle qui nous rapproche le plus du bonheur. — L'art de M. Frémiet est régulier comme sa vie. Maître de lui-même et maître de son travail, M. Frémiet a eu de la persévérance, c'est-à-dire qu'il a agi continûment, et il a eu de la prudence, c'est-à-dire qu'il a agi sinon lentement, du moins sans précipitation. Dès lors les succès ne pouvaient le surprendre et les tracasseries et les déceptions ne le lassaient pas, parce qu'il était puissant par la force que sa régularité lui donnait et par la conscience qu'il avait de bien faire. Sans se préoc-

cuper des bruits qui distraient, n'ayant d'autre souci que le développement de sa personnalité, il suivait sa voie; désireux de tout



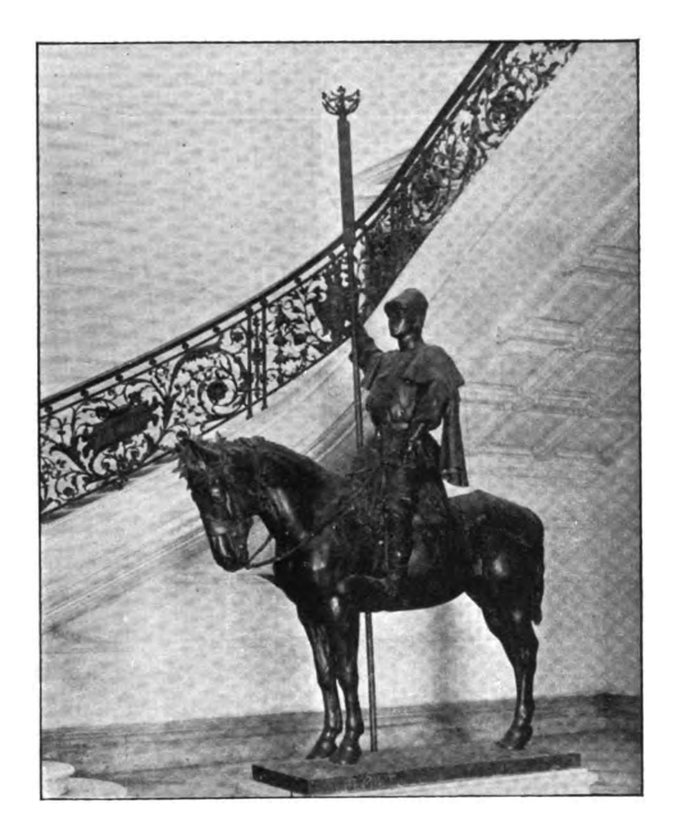
SAINT GRÉGOIRE DE TOURS, PAR M. FRÉMIET
(Panthéon.)

exprimer; il allait de l'étude de l'animal, qui la première s'était occasionnellement offerte à lui, à l'étude de l'homme, et, dans un travail de déduction logique, il obtenait une transformation intellectuelle et morale de lui-même qui devait l'amener, après plus de vingt-cinq ans, à créer ses œuvres types : le *Louis d'Orléans* et la

Jeanne d'Arc. Mais ce qui l'aidait singulièrement à avancer dans l'art sans s'y dérouter, c'était la sûreté de sa connaissance fondée sur la science de l'ostéologie que, tout jeune, il avait intimement apprise et qui lui avait donné la familiarité des formes. Et c'est cette sûreté de la connaissance qui, lorsque, en 1875, il allait succéder à Barye comme professeur au Muséum, devait faire son enseignement lumineux dans sa sobriété et dans sa précision.

La régularité d'un homme, lorsqu'elle est voulue par lui, a une conséquence logique : la rectitude de sa conscience. L'homme qui, par l'autorité qu'il a sur lui-même, ne subit aucun entraînement, suit une voie droite et la suit avec calme; et, en outre de la précision et de l'exactitude qui lui sont des qualités nécessaires, il est naturellement consciencieux, c'est-à-dire qu'ayant le sens d'une vérité il reste attaché à elle; et la rectitude de sa conscience est la récompense précieuse de son effort à résister aux entraînements. Une telle manière d'être, comme à la vie, s'applique à l'art; comme elle appartient à un homme, elle peut appartenir à une époque. Malgré ses incertitudes et ses confusions, notre temps aura eu une conscience artistique ; elle s'est manifestée par un désir constant de la vérité. Sans doute une foule d'artistes, parmi les contemporains, occupés d'argent ou de succès, le plus souvent enlisés dans une habitude, sont dédaigneux de tout ce qui n'est pas le bénéfice de leur vanité, — et ceux-là mêmes ont le souci de la vérité sur les lèvres ; mais ce n'est pas dans la foule que réside la pensée qui la conduit, c'est dans ses maîtres. Les maîtres, et il en est de très humbles et d'inconnus et le nombre n'en est jamais limité, désirent sincèrement la vérité ; de tout leur désir ils la poursuivent, qu'ils veuillent exprimer par elle la réalité même des choses ou la vision qu'ils en ont; mais, auprès d'eux, bien d'autres, impuissants ou sans volonté, au long de la course se laissent détourner de la route par la tentation qui les appelle, artisans qui auraient pu être des maîtres et ne le deviendront plus. Dans les troubles de l'idée et dans les inquiétudes de l'art où nous vivons, il semble parfois que la vérité nous échappe et que la conscience se perde ; mais il faut alors regarder la vie de plus près. En France, pendant les trois derniers siècles, la conscience artistique, résultat de l'éducation intelligente et régulière des artistes, avait été pour eux une qualité habituelle et générale ; mais depuis cent ans la confusion des métiers et l'invasion de l'art par des indifférents ont vite oblitéré cette conscience, devenue peu à peu étroite chez les timorés, effacée chez les ambitieux, demeurée seulement le privilège des grands

artistes, et c'est en présence de cet état que notre époque s'est trouvée. Alors elle a voulu, dans un besoin de la vérité, reconquérir une conscience générale de l'art, et, parmi la confusion qui continue et qui toujours est lente à se dissiper, une conscience nouvelle s'est affirmée, jeune encore, mais plus désireuse dans son ardeur primitive de trouver la vérité qu'au temps où elle avait l'habitude de la posséder.



PORTE-FALOT DU XIV[e] SIÈCLE, PAR M. FRÉMIET
(Hôtel de Ville, Paris.)

La conscience du grand artiste existait assurément en M. Frémiet ; il la tenait de Rude, il la tenait surtout de lui-même et il l'eût possédée en dehors de l'influence des milieux : d'ailleurs elle était en lui, particulière, longtemps avant de se renouveler pour tous ; mais il faut noter que cette conscience personnelle s'harmonisait cependant aux besoins du temps nouveau. M. Frémiet avait préparé sa vie et son œuvre par une étude complète et en quelque manière définitive des choses qu'il devait connaître, et, quand il se donna au travail qui produit, il avait la puissance de savoir, singulièrement

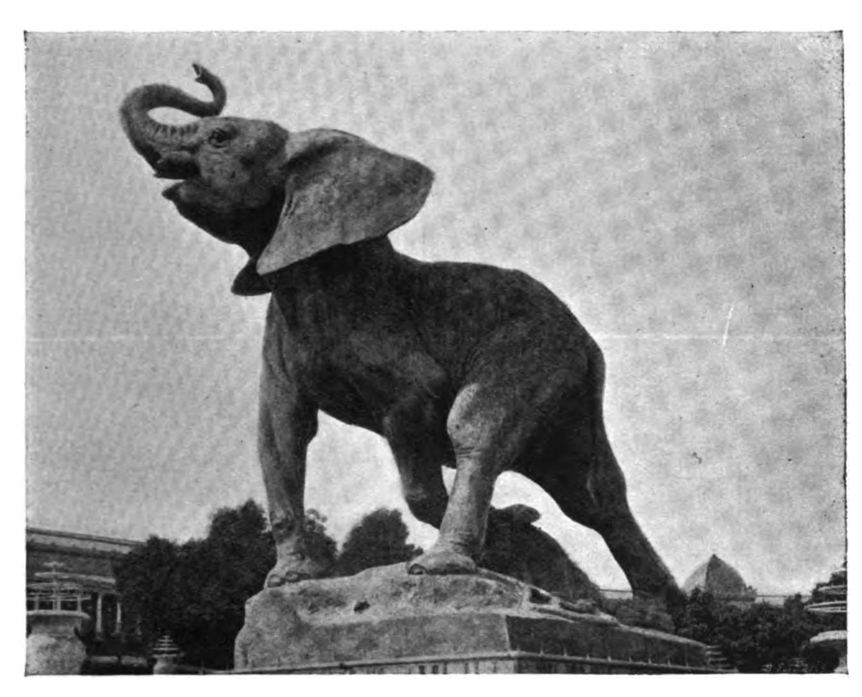
utile alors qu'on ne se sert d'elle que comme d'un moyen et qu'elle ne remplace pas pour nous la faculté de voir. Il avait aussi cette faculté de voir, et il la développa en regardant. Toujours il a représenté la chose vue, et lorsque tout jeune il compose des scènes d'animaux, des sujets de fables, comme ce chat et cet oiseau qui boivent dans une même coupe, il s'attache scrupuleusement à n'exprimer que ce qu'il a observé. Si ce qu'il veut représenter est impossible à rencontrer dans sa forme complète, comme l'homme de l'âge de pierre ou comme les animaux du passé aujourd'hui disparus, il le reconstitue à la manière d'un savant avec ce qui en reste, et ce qu'il ne peut voir il arrive à le connaître. Ainsi se montre à nous, admirable en sa vigueur primitive, l'*Homme de l'âge de pierre* du Muséum qui, les pieds en dedans, danse, vainqueur de la bête, dans sa joie naïve, triomphante. M. Frémiet étudie beaucoup et il produit beaucoup, parce qu'il a la facilité du travail, si pernicieuse à quelques-uns par le goût qu'elle leur donne de l'œuvre trop tôt finie ; mais avec l'aide de sa conscience jamais il n'en abuse : son travail est facile, non hâtif. Sans doute il en simplifie l'exécution en ne le poursuivant pas dans ses détails, mais s'il agit ainsi c'est qu'il conçoit ainsi, et la personnalité des êtres qu'il représente n'en est pas diminuée. Car constamment il garde sa précision, et jamais, à la manière d'un grand nombre et de quelques-uns même qui sont des maîtres, il ne « lâche » son travail, retenant devant ses yeux jusqu'à la fin la forme vraie.

Avec une semblable conscience et avec de telles habitudes de vie, il est naturel que M. Frémiet ait eu autour de lui une influence saine. Influence saine de l'œuvre par l'idée qui s'en dégage : dans une représentation du monde où les êtres divers passent, à côté de la laideur animale apparue dans la hideur des grands singes violents, triomphante, la grandeur de l'homme se montre dans toutes ses beautés ; et c'est l'énergie du *Louis d'Orléans*, l'élégance du *Velazquez*, la sérénité du *Chevalier croisé* qui, dans le geste de ses bras tout ouverts, montre écrite et déployée la parole de sa vie ; et, au-dessus d'eux, la magnificence de la femme, la *Jeanne d'Arc* qui évoque dans la vérité de son attitude réelle la sublime Foi : de telles visions sont faites pour élever l'âme des hommes et elles la réconfortent. Influence saine de l'œuvre parce que le maître artiste a compris la dignité du travail, qu'il en a l'amour et qu'il le respecte comme toujours on respecte ce qu'on aime ; et aussi parce que son travail est sans agitation, plein de santé, ferme. Et il agrandit son influence par l'exemple de sa vie, qui fut constamment dominée

par un sentiment noble : l'admiration de son maître, le grand Rude.

A l'atelier de Rude, M. Frémiet a rencontré Carpeaux, et ces deux élèves ne doivent pas être la moindre gloire du maître. D'ailleurs ils sont des exceptions dans l'ordre général, des exceptions à cette loi que la personnalité de celui qui enseigne est mauvaise à la personnalité de celui qui apprend : Michel-Ange ne peut avoir pour élève que Daniel de Volterre.

Ils se sont rencontrés chez Rude ; mais tandis que M. Frémiet



JEUNE ÉLÉPHANT, PAR M. FRÉMIET
(Fontaine du Trocadéro.)

demeure fidèle à la discipline du maître et à son aversion pour l'École, Carpeaux, désireux de soleil et de liberté, quitte la rue d'Enfer, remporte le prix de Rome et part vers l'Italie. Carpeaux, nature bruyante, magnifique et dévergondée, et dont l'exubérance voilait la tristesse, a rompu avec son maître. M. Frémiet, resté à ce foyer d'art, garde pour ce dernier un attachement dangereux, à la vérité, car il risque d'être une diminution de l'individu, un de ces attachements fréquents chez les artistes qui ont approché un grand homme et sont demeurés à son ombre, attachements rares et dignes d'être admirés chez ceux qui, malgré ce lien, sont devenus par l'affirmation de leur personnalité des hommes d'élite. Mais, séparé de Carpeaux, M. Fré-

miet ne l'a pas oublié, et quand, sur les plans qu'a faits l'architecte Davioud pour la fontaine de l'Observatoire, on lui a commandé les *Chevaux marins*, il insiste pour que l'on confie à Carpeaux le couronnement de l'œuvre; et voici, engagés dans un travail d'ensemble, ces deux hommes si divers : la sensualité fougueuse de Carpeaux s'est alliée à la régulière énergie de M. Frémiet dans un effort superbe, et leur œuvre va devenir une des beautés de Paris. Carpeaux a représenté quatre femmes qui supportent la Terre, remplaçant l'homme fatigué à qui l'antiquité avait confié ce soin : elles sont les *Parties du monde*, et cette Europe, cette Asie, cette Afrique et cette Amérique figurent bien, avec le débordement de vie où apparaît la vie propre de chacune, l'humanité dans son mouvement incessant, dans son incessant désir. Au-dessous d'elles, réunis deux à deux, émergeant du bassin de la fontaine, sont les huit chevaux de M. Frémiet : ils se cabrent, ils hennissent, frémissants; ils semblent impatients d'emporter le monde vers son avenir ; ils sont puissants et indomptables. Le maître sculpteur exposa ses *Chevaux marins* au Salon de 1870, la même année que la statue équestre de *Louis d'Orléans*. Les deux artistes si dissemblables, dont l'un avait exprimé l'époque finissante et dont l'autre allait s'unir à l'époque nouvelle, ne durent pas regretter une collaboration d'où était sortie cette grande œuvre et qui, par un bonheur rare, n'avait pas eu pour eux les dangers d'un travail en commun. A voir le bel emballement des chevaux de M. Frémiet, on sent, il est vrai, que le contact de Carpeaux a excité en lui une fougue peu compatible avec le calme de son art, mais au reste elle ne lui est pas mauvaise parce qu'elle est et voulue et accidentelle, et parce qu'il n'en a pas moins



F. DE LESSEPS, PROJET DE STATUE, PAR M. FRÉMIET

conservé toujours cette régularité dans l'art et dans la vie qui l'ont fait maître de lui-même.

III

LE SENTIMENT DE LA RÉALITÉ.

Constamment préoccupé de la forme, M. Frémiet a un sentiment profond de la réalité. Elle l'attire sans cesse, non par l'idée qui se dégage d'elle, mais par elle-même ; réalité qui, au surplus, n'est pas apparente seulement, mais est la réalité essentielle, celle qui exprime toute la vérité d'un être. Et d'une telle expression nécessairement l'idée doit se dégager, quoique ce ne soit jamais l'idée qui l'attire d'abord.



MEISSONIER, PAR M. FRÉMIET (Poissy.)

M. Frémiet considère l'aspect extérieur des êtres ; il recherche leur forme, non leur pensée, sachant bien au reste que la vérité aperçue de l'une doit mener à la vérité de l'autre, car notre corps est sans cesse façonné par notre esprit, et toute manière d'être de l'animal ou de l'homme est la manifestation d'un instinct ou d'une pensée. Qu'il étudie les hommes ou qu'il étudie les animaux, ce qu'il voit en eux, c'est leur réalité. Au commencement il a été séduit par leur réalité accidentelle : observateur des bêtes, il a noté dans leur rigoureuse précision des faits divers de leur vie, il a cherché ou surpris le mouvement qui exprime un détail de vérité, comme dans la *Grenouille attachée* ou comme dans le *Chien blessé* du Luxembourg ; mais, dès lors, il est intéressé par leur réalité essentielle, et, s'il s'attache particulièrement à la reproduction d'un geste, il poursuit en même temps l'exactitude entière de l'individu. Et de plus en plus il ira vers cette réalité essentielle qui n'est autre que la vérité habi-

tuelle de la forme ; car chaque forme humaine ou animale a un ensemble de manières d'être qui constitue sa personnalité, — manières d'être bien plus multiples chez l'homme, en qui se joignent aux expressions de l'instinct les notations indéfinies de la pensée.

La réalité essentielle, ainsi poursuivie par M. Frémiet, ne devient jamais pour lui une réalité générale : elle demeure la forme particulière qui détermine l'individualité de chaque être, et jamais elle ne se traduit en synthèse. Son effort tend à la représentation simple de l'objet regardé, et tel était dans sa naturelle aisance, en dehors des théories et des « manières », le travail des vieux imagiers français, de ceux qui sculptaient le chœur de Chartres ou le portail de Vézelay. Leur connaissance sans doute était primitive, mais leurs yeux avaient la même intelligence et la même pénétration que les nôtres, et ils exprimaient ce qu'ils voyaient de leurs yeux. Ils étaient des réalistes : ils sont les ancêtres intellectuels de M. Frémiet. Dans l'œuvre grandiose et complète des cathédrales dont les architectes étaient les poètes, eux, les sculpteurs, ils écrivaient la prose, souriante ou âpre. Et si comme eux, qui pourtant travaillaient parmi l'immensité des monuments, M. Frémiet n'a pas le sentiment de l'art monumental, c'est que les réalistes, par leur conception même des choses, ne les voient jamais plus grandes que nature. Car il faut observer que l'aspect monumental n'est pas produit seulement par la grandeur de la forme, mais vient surtout de la vision de l'artiste : il ne suffit pas d'agrandir une figure pour la faire colossale. Tout ce qui dépasse la nature est fait de poésie, partant d'irréalité. Aussi M. Frémiet, retenu par sa science impeccable des proportions dans la réalité qui est son domaine, n'a pas le goût des grandes choses ; même il arrive que, dans le plein air, la plupart de ses figures paraissent petites. Et si, à voir la *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides, magnifique en sa beauté simple, une telle idée ne nous vient pas, c'est sans doute que la *Jeanne d'Arc* est une femme et que sa petitesse nous plaît : au reste, quand M. Frémiet en fit, en 1889, une répétition pour la ville de Nancy, se souvenant de certaines critiques, peut-être inintelligentes, qui avaient jugé la guerrière trop petite pour son cheval, il agrandit la femme et l'ensemble n'y gagna point.

Tandis qu'il poursuit en sculpteur la réalité essentielle des choses qu'il représente, M. Frémiet, attiré déjà vers elles par le choix de son sujet, pénètre en homme leur raison d'être, et elles lui inspirent de l'ironie ou de l'enthousiasme. Son exactitude de travailleur n'en est pas diminuée : en cherchant une forme représentative

de la réalité de Jeanne d'Arc, jeune fille forte, victorieuse et inspirée, il ne songe pas à exprimer une idée qui devra naître de l'apparence même de la forme, mais cette idée, il l'a et elle l'éclaire. Doué d'un certain tempérament de fabuliste, il observe avec de l'ironie les scènes d'animaux, avec une ironie qui n'est pas, comme celle de M. Falguière, l'esprit de la forme, mais uniquement la notation d'une expression accidentelle et qui toujours se laisse voir dans une

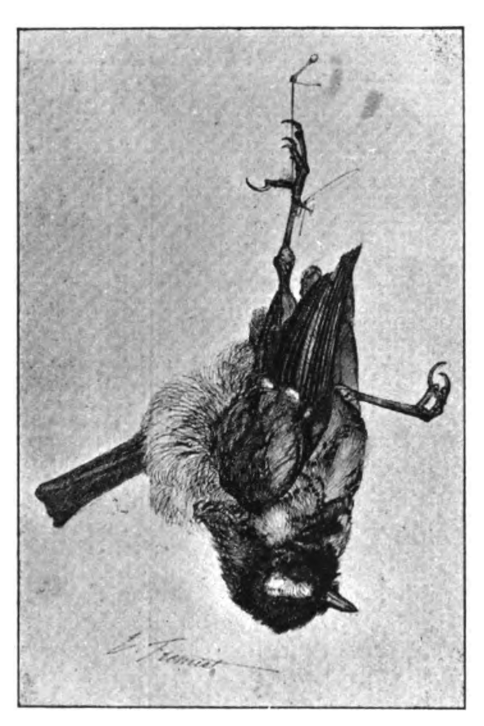


ISABEAU DE BAVIÈRE, STATUETTE PAR M. FRÉMIET

remarque : ainsi le petit singe qui s'amuse à regarder le gros éléphant prisonnier et malheureux; ainsi l'ourson emmené en captivité par l'homme et qui, à la manière d'un enfant conduit à l'école pour la première fois, se défie de l'avenir, avec une grimace. Mais quand il observe la vie humaine, il se prend pour elle d'une admiration qui s'affirme devant chaque nouveau modèle par la simplicité de sa représentation, car il n'a pas une vision de poète qui l'entraîne à envelopper tous les êtres d'une même atmosphère et d'une même idée ; aussi l'expression de ses figures a-t-elle de grandes diversités : elle

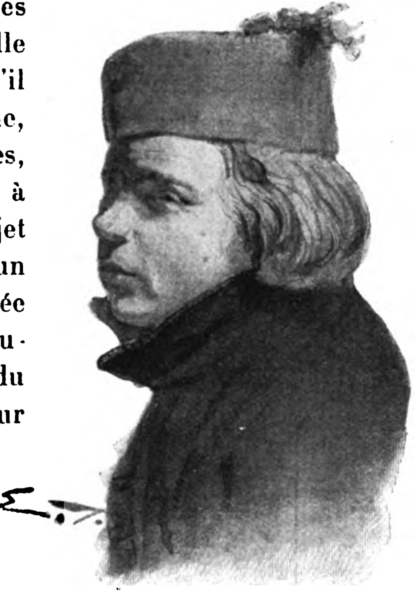
a été jusqu'au lyrisme dans les *Chevaux marins,* elle ira jusqu'à l'émotion dans le *Tambour* du monument de Raffet.

Cette réalité qui lui apparaît dans les choses, M. Frémiet la poursuit par l'étude rigoureuse de la nature. Comme il a une connaissance approfondie et assurée de la structure de l'homme et des animaux, il perçoit très vite les particularités de chaque être ; il examine ainsi chaque sujet dans son individualité propre et il observe toujours l'individu même qu'il veut représenter ; il sculpte les petits soldats impériaux, et un soldat de chaque arme passe à son tour devant lui ; il compose son groupe de l'*Ours blessé,* et son modèle d'homme est un colosse, surnommé Thomas l'Ours, énorme et violent, qui se nourrit de viandes crues et se présente comme réformé du service militaire « pour voracité de la faim » ; il s'attache passionnément à la personnalité d'un animal, et à chacun de ses cavaliers il donne le cheval qui lui convient, car tel homme doit monter tel cheval, et celui d'*Isabeau de Bavière* ne sera ni celui du *Grand Condé* ni celui de *Jeanne d'Arc*. Il la poursuit aussi par la documentation qui lui donne les fondements nécessaires pour assurer son idée et qui le dirige dans la recherche de ses modèles et dans leur arrangement. Il se documente dans la science, il étudie en naturaliste les squelettes des animaux qui manquent à la vie d'aujourd'hui, il représente les énormes singes dans leur réalité vivante ou disparue ; sans s'émouvoir de leur laideur, il copie les grands orangs-outangs de Bornéo ; il se documente dans l'histoire, désireux d'y saisir les formes effacées, cherchant parmi les feuillets enluminés des manuscrits les images vraies d'autrefois. Ainsi, en ajoutant à la connaissance générale des êtres l'observation accessoire de leurs particularités, il est arrivé à tenir de ses yeux la réalité accidentelle de chaque individu.



MÉSANGE BLEUE, DESSIN DE M. FRÉMIET

Attiré de la sorte par la réalité particulière de l'être qu'il étudie, M. Frémiet nécessairement exprime son impression par l'analyse ; ayant le goût du réel et de l'individuel, il doit être un analyste. Pour lui, le général n'est qu'un point de départ, une indication fondamentale qui lui sert de base pour la recherche du particulier ; et, parti du général, jamais il ne revient à lui, parce que son esprit jamais n'est porté vers la synthèse. L'analyse est en soi un procédé réaliste, car elle poursuit toutes les particularités qui donnent à un être déterminé une physionomie exacte : tout détail est réel. Chez les psychologues, elle s'applique à des états d'âme ; chez les sculpteurs, elle s'applique à des formes ; mais qu'il s'agisse de formes ou d'états d'âme, alors que l'analyse, pour les réalistes, porte en soi un but et les amène à la connaissance complète de l'objet étudié, elle peut être seulement un moyen pour les chercheurs de l'idée qui ne se renseignent sur le particulier que pour la compréhension du général. C'est ce qu'elle fut pour Barye qui s'est exprimé, lui, par la synthèse : aussi les figures de Barye et celles de M. Frémiet ont-elles une signification très différente. Barye observe ce qu'il y a de commun dans les animaux d'une même espèce, et, créant une figure représentative de son impression d'ensemble, il arrive à exprimer par l'animal un symbole, qui, au reste, se retrouve dans l'iconographie de tous les peuples ; ses animaux simplifiés ont des caractères universels qui font d'eux des types. Leur état accidentel a un aspect général : ce lion piqué par un serpent est l'animal puissant qui souffre ; ils expriment leur espèce : ce tigre en sa souplesse est le tigre ; ils sont des entités, non des individus. L'observation de M. Frémiet est tout autre, parce que tout autre est son désir qui l'incite à une continuelle spécialisation ; et il isole en analyste les individus, pour leur restituer leur vie propre au moyen de particularités qui font que cet être est tel être et non pas tel autre : celles mêmes de ses petites œuvres qui ont un caractère de fable nous intéressent par l'anecdote,



ÉTUDE, PAR M. FRÉMIET

non par le symbole. Si M. Frémiet représente saint Louis, il cherche l'homme individuel qui fut saint Louis, droit et prudent dans son aspect du moyen âge, et non un type de prudence et de rectitude. S'il représente à cheval le Grand Condé, il poursuit sa réalité jusqu'en son cheval : il lui donne un de ces chevaux espagnols au chanfrein



CHEF GAULOIS, PAR M. FRÉMIET

(Château de Saint-Germain.)

busqué, si fort à la mode sous le règne de Louis XIV, parce qu'ils répondaient par leur forme et par leur mouvement aux manières d'être de l'époque ; et ainsi le cheval semble fait pour l'homme et se mêle à son individualité.

C'est le goût de l'analyse qui a déterminé en M. Frémiet le goût de la diversité des sujets : l'analyse qui est curieuse de détails est curieuse de nouveauté. Il y était porté aussi par cette conviction qu'un artiste, avec les moyens de son art, doit pouvoir représenter tout ce qui est conforme à cet art. Et il s'est attaché aux époques les plus

variées, appliquant à la recherche des êtres qui les ont vécues ses procédés d'analyse, singulièrement assurés par la justesse de sa vision. Car la justesse de la vision reste la qualité dominante de ce maître, et elle est le primordial élément de sa force. Il regarde les êtres et il les voit dans la précision de leurs traits et dans l'exactitude de leur forme, ne poursuivant pas leur physionomie propre sur leur seul visage, mais dans tout leur corps, dans tout ce qui de chacun d'eux fait un individu. Il ne se laisse détourner par rien de la recherche de l'individualité de son modèle, jamais troublé par le rêve, jamais entraîné par l'idée ; et — ainsi qu'il apparait avec éclat dans la *Jeanne d'Arc* — c'est toujours de la représentation directe de l'être que d'elle-même l'idée se dégage, cependant que le maître sculpteur demeure exclusivement préoccupé de la réalité essentielle des objets qu'il contemple.

ÉTIENNE BRICON





QUELQUES TABLEAUX DE JAN FYT



La collection de M. Rodolphe Kann, certainement la plus choisie de toutes les collections parisiennes, possède depuis quelque temps déjà un tableau de nature morte qui, par ses grandes dimensions autant que par son aspect très décoratif, mérite d'attirer l'attention des amateurs. Ce curieux ouvrage, qui ne porte ni date, ni signature, représente, au milieu d'un paysage aux horizons très étendus, des chiens de chasse de grandeur naturelle, placés sur un tertre planté de chênes et groupés autour d'un amas de pièces de gibier : un chevreuil, un sanglier, un lièvre, un canard sauvage, un geai, des sansonnets et d'autres oiseaux plus petits. L'éclat de la couleur et la disposition générale rappellent, à première vue, la manière de Fyt ; mais la largeur de l'exécution, l'animation des chiens, les grandes proportions de la toile ($1^{m}65$ de hauteur sur $2^{m}45$ de largeur) et surtout le rôle important qu'y joue le paysage, déroutent un peu ceux qui ne connaissent guère cet aimable artiste que par les natures mortes, de dimensions assez restreintes, qu'il a peintes d'ordinaire.

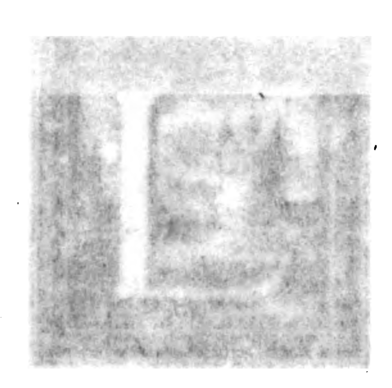
La singularité du tableau de M. Kann et l'ampleur de sa facture avaient donc, au début, provoqué quelques doutes au sujet de son attribution, et d'autres noms avaient été proposés, notamment celui



Héliog. Fillon et Heuse.









Jan Fyt pinx — Héliog. Fillon et Heuse

CHIENS ET GIBIER MORT

(Collection de Mr Rodolphe Kann)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Paul Moglia.

de Snyders, et même celui du Gênois Benedetto Castiglione qui, sous l'influence des œuvres laissées par van Dyck dans sa ville natale, a peint quelques grandes toiles de nature morte destinées à la décoration des demeures patriciennes de l'Italie.

Le tableau en question est cependant bien de Fyt, et il a été exécuté entièrement par lui, sans qu'il eût besoin de recourir à aucun collaborateur, pas plus pour les animaux vivants que pour le



PAON, LAPINS ET PERROQUET, PAR JAN FYT
Collection de M. R. Kann.)

paysage. Cette attribution, dont la vraisemblance était évidente, s'est trouvée, en ces derniers temps, confirmée de la manière la plus formelle par une réunion d'autres ouvrages analogues, de provenance italienne, récemment acquis par M. Sedelmeyer pour le compte de M. Kann et qui, en nous présentant sous un jour nouveau le talent de Fyt, nous apportent quelque lumière sur la période italienne de la carrière de cet artiste.

A l'exemple de la plupart de ses contemporains des Flandres, Jan Fyt, en effet, non seulement a visité l'Italie, mais y a fait un assez long séjour pendant lequel il a beaucoup produit. Tandis que plusieurs de ses biographes le font naître le 15 mars 1611, à Anvers,

le catalogue du musée de cette ville, ainsi que MM. A. Wauters et Max Rooses dans leurs excellentes histoires de l'école flamande, nous apprennent qu'il y fut baptisé le 19 août 1609, à l'église Saint-Jacques, et qu'après avoir fréquenté l'atelier de Jan van Berch et sans doute aussi celui de Fr. Snyders, il était reçu franc-maître en 1629. Sa présence nous est signalée à Paris en 1632-1633, et, quant à son voyage en Italie, les listes de la « Bande académique », formée à Rome par les artistes de la colonie étrangère, nous montrent qu'il faisait partie de cette association, dans laquelle, suivant la mode du temps, il avait reçu divers surnoms, ceux de « Glaucus », de « Goedhart » et « Goudvink ». Lanzi, qui, en tenant compte de la prononciation flamande, le désigne sous le nom de « Fayt », s'exprime en ces termes au sujet de ce séjour en Italie : « Il demeura à Venise, où il travailla au palais Sagredo et au palais Contarini, et, outre ses excellents tableaux de fruits ou d'intérieurs rustiques, il compte parmi les plus habiles peintres d'animaux vivants ou morts, à raison de sa manière naturelle, fraîche et très finie. »

Le grand tableau de la collection de M. Kann est certainement une des productions les plus remarquables d'une période qui, à raison des différences assez marquées qu'elle offre avec les derniers temps de la carrière de l'artiste, mérite d'être signalée. Sans parler de l'influence que la vue des chefs-d'œuvre de l'Italie a pu exercer sur la manière de Fyt, comme elle s'est exercée d'ailleurs sur la plupart de ses compatriotes, notamment sur Rubens et sur van Dyck, le matériel même dont ces artistes disposaient en Italie a dû — ainsi que le fait observer avec raison M. Sedelmeyer — modifier leurs procédés de travail en ce pays. Au lieu des panneaux ou des toiles fines et préparées en gris dont ils usaient chez eux, ils devaient, en effet, se servir de toiles d'un tissu plus gros, moins serré, préparées en brun ou en rouge, qui les obligeaient, par conséquent, à un mode d'exécution plus large. Une pâte plus abondante était également nécessaire pour couvrir les interstices de ce treillis plus ou moins rugueux, sur lequel les frottis légers et transparents n'étaient plus de mise. Les couleurs employées différaient également, et c'est ainsi que, dans la plupart des tableaux de Fyt peints pendant cette période, nous remarquons certaines harmonies et certaines intonations, des bleus notamment, qui plus tard disparaîtront de ses œuvres. Enfin, avec des dimensions plus grandes, commandées par les vastes proportions des palais italiens, les compositions du maître devaient nécessairement prendre plus de franchise et plus d'ampleur, admettre

des éléments plus nombreux, mieux en rapport avec la richesse d'une nature méridionale.

C'est là, du reste, ce que nous pouvons constater dans quatre autres tableaux exécutés par Fyt à cette même époque, qui appartiennent également à M. Kann; deux sont datés, de 1644 et de 1646. Avec des analogies positives, le sens de la vie et du mouvement y revêt des formes très variées. Deux d'entre eux présentent à la fois



LE CHAT EN MARAUDE, PAR JAN FYT

(Collection de M. R. Kann.)

des chiens d'une race absolument pareille, haletants, les yeux enflammés, excités par la vue et le fumet du gibier, et un fond de paysage d'automne dont les arbres jaunissants et les collines bleuâtres rehaussent merveilleusement les colorations des bêtes mortes qui occupent le premier plan. C'est, au contraire, l'intérieur d'un cellier rustique qui nous est offert dans un troisième tableau où, à côté de pièces de gibier mort, un coq et des poules sont mis en émoi par l'apparition d'un chat en maraude, se glissant sournoisement à travers le grillage d'un soupirail pour satisfaire ses convoitises. Enfin, dans un autre tableau, auprès d'une terrasse à l'italienne dominant un petit parterre, des lapins, à l'ombre de grands

arbres, mangent tranquillement quelques herbes, tandis qu'auprès d'eux un perroquet rouge et bleu et un grand paon, à la longue queue étalée, déploient la parure diaprée de leur plumage.

Comme Snyders, Fyt a su, en représentant des épisodes variés de la vie des animaux, étendre les ressources du genre modeste auquel il s'était consacré. Nous le voyons tour à tour traiter les scènes les plus familières ou les plus pathétiques. Ici, c'est un lièvre



CHIENS ET GIBIER MORT, PAR JAN FYT

(Collection de M. R. Kann.)

qui, tapi derrière un buisson, demeure immobile et semble hypnotisé par le chien qui a découvert sa retraite. Là, comme dans les trois grandes toiles de lui que possède la Pinacothèque de Munich, Fyt a peint la fuite rapide d'un chevreuil, ou les drames émouvants d'une *Chasse au sanglier* et d'une *Chasse à l'ours*. Ou bien, dans un de ses chefs-d'œuvre, le *Repas des aigles* du musée d'Anvers, il parle fortement à notre imagination, en nous montrant ces grands pillards de l'air qui, posés au sommet de rochers inaccessibles, se disputent entre eux le produit de leurs rapines.

En composant ces scènes pittoresques, l'artiste donnait libre carrière à ses facultés créatrices et manifestait toutes les ressources

de son talent. Mais, de retour dans sa patrie, Fyt allait de plus en plus se cantonner dans les limites étroites d'un genre dont il avait cependant étendu lui-même le domaine. Le plus souvent, il ne peignait plus que des tableaux de dimensions restreintes, mieux en rapport avec les dimensions mêmes des logis flamands pour lesquels ils étaient faits. On connaît ces précieux ouvrages, dont la plupart des musées et des grandes collections de l'Europe possèdent de nom-



CHIENS ET GIBIER, PAR JAN FYT

(Collection de M. R. Kann.)

breux spécimens. Ce sont, en général, de pures natures mortes, où, sans crainte de se répéter, l'habile artiste se contente de reproduire les arrangements qui lui ont réussi, en modifiant à peine les éléments qu'il y introduit : un lièvre suspendu par la patte et dont le ventre blanc forme le centre lumineux de la composition, et, autour de lui, quelques oiseaux, de plumage brun ou roux, comme des bécasses et surtout des perdrix, qu'il excelle à peindre d'une touche sûre et précise, et qui sont en quelque sorte sa signature. Ces colorations discrètes, volontairement amorties, sont égayées çà et là par quelques notes plus vives, comme le rouge d'un bouvreuil, le bleu d'un geai, le vert d'un pic. Si, dans ces sujets secondaires, Fyt

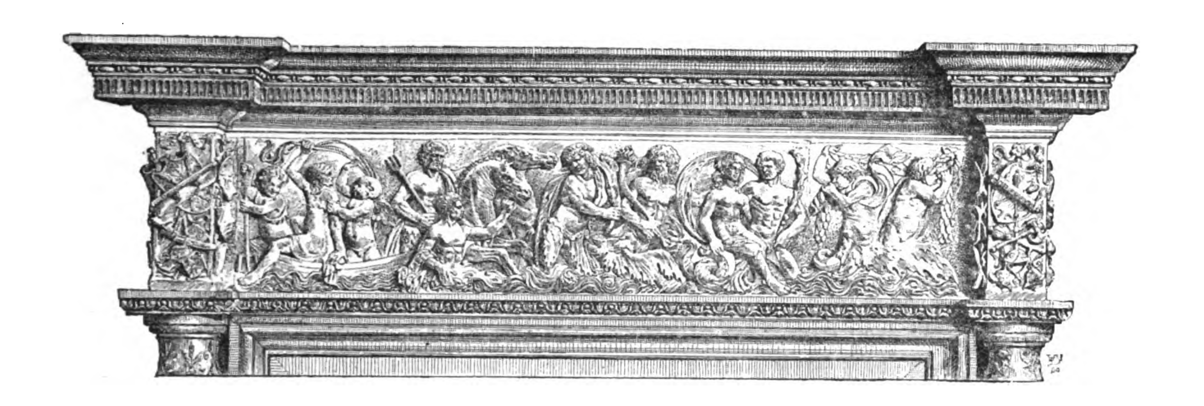
a su mettre toute la perfection qu'ils comportent, un goût irréprochable, une exécution d'une souplesse charmante, une science accomplie de l'effet et de l'harmonie générale du tableau, on n'y retrouve, en revanche, ni le souffle créateur, ni les visées plus hautes des grandes compositions italiennes. Sans aucune défaillance, il continue avec une entière probité son honnête labeur, conservant, dans l'extrême fini qui plaît aux amateurs, toutes les habiletés, tout l'entrain de sa virtuosité.

Estimé de ses confrères, même les plus illustres, il a été parfois leur collaborateur, et les chiens qu'il a peints auprès des gracieux enfants ou des nobles modèles dont van Dyck nous a laissé les séduisantes images n'étaient point indignes d'un si redoutable voisinage. Il avait, d'ailleurs, l'occasion de raviver les agréables souvenirs de son séjour au delà des monts, dans cette association des Romanistes à laquelle s'affiliaient, à Anvers, les artistes qui avaient visité l'Italie. Reçu membre de cette confrérie en 1650, il en devenait le doyen en 1652.

Fyt s'était marié, un peu tardivement, à l'église Saint-André, le 22 mars 1654 — il avait alors 45 ans — avec Jeanne-Françoise van der Zande, et, ce qui prouve la considération dont il jouissait, c'est que le second bourgmestre, Jacques van Bueren, assistait comme témoin à la cérémonie. Mais cette union ne devait pas être de longue durée. Il était cependant père de quatre enfants quand il mourut, sept ans après, et un extrait des livres de comptes de l'église Saint-André, cité dans le catalogue du musée d'Anvers, mentionne une somme de 12 florins touchée par la fabrique, à raison de la présence de deux des marguilliers de cette église qui, revêtus de leurs simarres, firent partie du cortège funèbre, le 14 septembre 1661. Jan Fyt fut enterré à l'abbaye de Saint-Michel, près de laquelle était située sa demeure.

ÉMILE MICHEL





ALESSIO BALDOVINETTI
ET
LA NOUVELLE MADONE DU LOUVRE



Il y a de cela bien des années déjà, un jour que j'étais occupé à feuilleter des albums dans le magasin si hospitalier de MM. Braun, Clément et Cie, mes regards tombèrent, par hasard, sur la photographie d'une *Madone* attribuée à Piero della Francesca. J'y reconnus immédiatement le style d'un maître bien plus rare, tout aussi intéressant et parfois presque aussi grand que Piero, le Florentin Alessio Baldovinetti. Cette *Madone* avait appartenu à la collection Duchâtel, je le savais; mais c'est en vain que je m'efforçai d'apprendre ce qu'elle était devenue par la suite. J'eus enfin le bonheur de la rencontrer dans la collection du duc de la Trémoïlle. L'œuvre dépassa mon attente. D'une majesté hiératique et cependant d'un charme féminin subtil, assise sur un trône qui domine un paysage aux contours puissants, aux perspectives riantes, la Vierge adore l'Enfant. La crasse, le mauvais vernis, les repeints qui souillaient cette peinture pouvaient en altérer légèrement la beauté : ils ne diminuèrent en rien le plaisir qu'elle me donna.

En quittant ce chef-d'œuvre, je me demandais si je le reverrais jamais et dans quels lieux, à quel moment, si toutefois ce bonheur m'était accordé. Les tristes pérégrinations des tableaux ne sont jamais finies tant qu'ils ne trouvent pas un asile définitif dans une des collections publiques de l'Europe. Sans doute, ces collections multiplient à plaisir les obstacles à notre jouissance : leurs classifications obéissent à tous les principes, sauf au principe esthétique, seul légitime ; sans doute, un chef-d'œuvre risque toujours d'être collé, comme un timbre-poste, sur un mur déjà tout couvert de toiles dont l'intérêt est surtout historique, au lieu d'être isolé dans sa niche spéciale, comme l'image d'un dieu jaloux ; et cependant, malgré ces inconvénients, on voit rarement une véritable œuvre d'art dans une collection privée sans souhaiter à ses migrations une fin rapide. Aussi ai-je appris avec une très vive joie que cette *Madone* avait été acquise par le Louvre. C'est, à coup sûr, le tableau italien le plus important qui soit entré, depuis plusieurs années, dans les collections publiques de l'Europe. Cette fois même, les directeurs du Musée de Berlin, dont les richesses augmentent tous les jours, peuvent sans arrière-pensée envier la perspicacité et la bonne fortune de leurs collègues du Louvre.

Je ne veux pas tenter d'exprimer ici la beauté de cette *Madone*. Autant qu'il est possible de l'évoquer par des mots, M. Ary Renan l'a fait dans l'excellent article de la *Chronique des Arts* (5 mars 1898), et la reproduction si fidèle qu'on en donne ici ne devrait servir que d'illustration à son appréciation si précise et si éloquente. Je me contenterai d'une tâche plus humble. J'essaierai simplement de prouver que la nouvelle acquisition du Louvre n'est point l'œuvre de Piero della Francesca, à qui on l'a attribuée au moment de la vente, mais bien d'Alessio Baldovinetti. Même sur ce point, M. Renan a si bien devancé non seulement mon attribution, mais mes arguments, que je vois à peine ce qu'il me reste à ajouter : je ne puis qu'entrer un peu plus avant dans le détail. Et je dois dire que M. Renan n'est pas le seul à me dépouiller du mérite de la priorité : en cherchant ce qu'ont écrit sur Baldovinetti d'autres critiques, et particulièrement le plus autorisé de tous, le regretté Cavalcaselle, j'ai constaté qu'il avait déjà, il y a bien des années, attribué cette *Madone* à Alessio.

I

Le petit nombre de ses œuvres et non pas le manque de talent, voilà ce qui fait qu'Alessio Baldovinetti est si peu connu, sauf des



LA MADONE ET L'ENFANT

(Musée du Louvre.)

spécialistes; quelques mots à son sujet ne seront donc pas hors de propos. Il naquit en 1427 et mourut en 1499. L'histoire ne dit pas



L'ANNONCIATION, PAR ALESSIO BALDOVINETTI

(Musée des Offices, Florence.)

qui lui mit pour la première fois un pinceau entre les doigts; mais savoir quel fut vraiment le premier maître d'un peintre est une question d'un intérêt superficiel. Il est infiniment plus important d'apprendre quel est l'esprit qui a surtout influencé la jeunesse d'un artiste, qui a moulé et développé son talent, lui donnant la forme

artistique et définitive; et là-dessus les historiens avec leurs documents ne nous sont d'aucun secours. C'est un point sur lequel nous devons nous édifier nous-mêmes par l'étude des œuvres de l'artiste jointe à celle des productions de ses prédécesseurs.

A cet effet, pour comprendre l'artiste qu'est Alessio, il nous faut examiner son œuvre et tout d'abord celles de ses peintures dont l'authenticité n'a pas été contestée. La première est la fresque merveilleuse qu'il peignit, en 1462, pour le cloître situé à l'entrée de la Santissima Annunziata, à Florence, fresque si belle, en dépit de son état présent — les retouches faites *al secco* ayant depuis longtemps disparu, avec tout le charme de couleur que les chairs pouvaient avoir. Là se révèle un artiste qui sent à coup sûr la beauté du type et la grâce du mouvement, mais dont la préoccupation dominante est cependant concentrée sur le rendu réaliste du détail et le paysage. « Il aimait à peindre des paysages, dit Vasari, et il les dessinait d'après nature, tels qu'ils sont. C'est pourquoi on peut voir dans ses tableaux des rivières, des ponts, des rochers, de l'herbe, des fruits, des routes, des champs, des cités, des châteaux, des sables et une infinité d'autres choses». Messer Giorgio songeait sans doute à la fresque du cloître en écrivant ces mots, et ils s'y appliquent très bien. Mais il négligeait d'y noter ce qui me frappe d'admiration : l'art qui a su grouper ces innombrables détails, et, ce qui est plus surprenant encore, la hauteur, la profondeur du paysage qui monte et s'élargit alentour. C'est en vain que nous chercherions dans les tableaux antérieurs des effets d'espace comparables à celui-ci ; et, même parmi les maîtres qui, depuis, ont le mieux traité l'espace, le Pérugin, Raphaël, Poussin, Claude Lorrain et Turner, bien peu ont égalé, aucun presque n'a surpassé cette œuvre étonnante de Baldovinetti.

En 1463, Alessio composa le carton d'une *Nativité,* fidèlement copié en marqueterie par Giuliano da Majano, pour la sacristie du Dôme de Florence, où on peut la voir encore. C'est une composition qui ressemble de très près à la précédente.

En 1467, notre artiste décora *al fresco* l'intérieur d'un Saint Sépulcre, dans la chapelle de la famille Ruccellai ; c'est une peinture qui représente le Christ sortant du tombeau, adoré par deux anges. Cette œuvre importante existe encore ; elle mérite plus d'attention qu'elle n'en a reçu. M. Cavalcaselle n'en parle point dans son monumental ouvrage ; aucun autre écrivain contemporain — à ma connaissance du moins — ne la mentionne. La couleur en est

bien conservée et d'une richesse que nous ne sommes guère habitués à considérer comme florentine, car les brocarts rivalisent de splendeur avec ceux d'un Crivelli ou d'un Matteo da Giovanni. Mais les types sont inférieurs : on dirait que le peintre ne s'est intéressé qu'aux vêtements. Cette insouciance de la beauté, s'ajoutant à une



LES NOCES DE CANA, PAR ALESSIO BALDOVINETTI

(Académie des Beaux-Arts, Florence.)

trop grande préoccupation du rendu, de la technique et de la science, apparaît encore plus clairement dans le tableau d'autel de Santa Trinità, aujourd'hui à l'Académie de Florence, et qui fut achevé en février 1472. Ce tableau représente *La Trinité*, avec des chérubins et des saints agenouillés. Aux endroits où la couleur ne s'est pas écaillée, elle a presque la profondeur d'un émail ; le dessin a une grande, presque trop grande précision ; le modelé et le mouvement des figures sont excellents. On trouve infiniment à admirer dans le

détail, mais l'ensemble ne satisfait pas : l'artiste avait fait place au praticien.

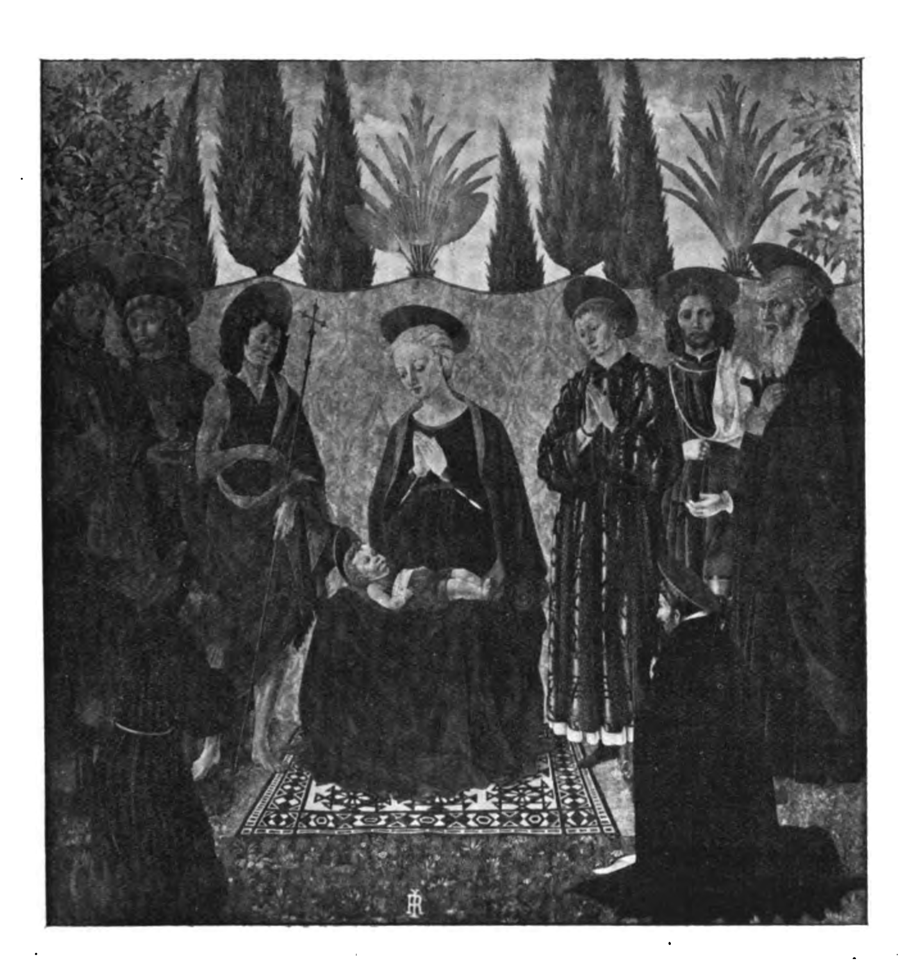
Baldovinetti a tenté toutes les expériences possibles sur la couleur et ses véhicules ; il a retrouvé la mosaïque ; il s'est occupé de tout, sauf de peindre par amour de l'art. Pour lui, comme pour les autres réalistes florentins, la peinture n'était intéressante que parce qu'elle lui offrait des problèmes scientifiques à résoudre. Les fragments qui restent des fresques exécutées par lui, dans les dernières années de sa vie, à Santa Trinità ne montrent pas que ses intentions ou sa manière aient changé. A travers toute sa carrière, il s'est tenu au même style, aux mêmes types, perdant son raffinement et sa grâce à mesure qu'il s'absorbait davantage dans le métier.

Telles sont les œuvres de Baldovinetti dont l'authenticité n'a jamais été contestée et dont les dates sont connues. Il y a deux autres peintures qu'il doit avoir exécutées entre 1460 et 1465 : la plus ancienne, en même temps que la plus belle, est l'admirable *Madone* dont les descendants de Baldovinetti se sont défaits récemment, et qui vient de passer dans la collection de M[me] Édouard André, à Paris. C'est un tableau qui n'a ni la grandeur ni la délicatesse de celui que vient d'acheter le Louvre ; mais son heureux état de conservation fait bien valoir la délicatesse précieuse du dessin et le subtil modelé des petits nuages dans le ciel grisâtre. Le même type de Madone, aux traits un peu plus amaigris, se retrouve dans l'intéressant tableau d'autel que l'on voit aux Offices ; c'est une œuvre d'un sentiment délicat et d'un métier subtil.

Vasari a accrédité une erreur en ce qui concerne deux autres peintures d'Alessio Baldovinetti. Dans la chapelle des Portugais, à San Miniato, achevée en 1466, il y a des fresques qui représentent les quatre Évangélistes et les quatre Docteurs de l'Église, ainsi que le panneau d'une *Annonciation :* au-dessus se trouve, de nouveau *al fresco*, un jardin avec des arbres. Toutes ces peintures, attribuées par Vasari à Pietro Pollaiuolo, sont données par Albertini, dans ses *Memoriali,* publiés cinquante ans plus tôt, à Alessio Baldovinetti. Il avait raison et Vasari tort ; c'est ce que l'on voit après un instant d'attentif examen. De fait, il n'y a pas aujourd'hui un seul critique compétent qui hésitât à attribuer le tout à Alessio. Ces fresques ont beaucoup souffert de l'écaillement des couleurs ; mais l'*Annonciation* est bien conservée et de grande beauté. L'espace qu'elle occupe exigeait un panneau long et étroit, forme qui fut adoptée dans la suite

par Verrocchio[1] et Léonard[2]. Ici encore, nous trouvons un sentiment raffiné et solennel, joint à une grande précision et à une extrême délicatesse de métier.

Une autre *Annonciation,* autrefois à San Giorgio et attribuée par



MADONE ENTOURÉE DE SAINTS, PAR ALESSIO BALDOVINETTI

(Musée des Offices, Florence.)

Vasari à Pesellino, est aujourd'hui aux Offices (n° 56). La manière de Baldovinetti y étant encore plus visible que dans les fresques de San Miniato, tous les critiques de valeur[3] s'accordent aujourd'hui à la reconnaître comme de lui. C'est une œuvre d'une beauté pro-

1. Offices, n° 1288.
2. Louvre, n° 1265.
3. Notamment Cavalcaselle et M. Bode.

fonde et d'un charme tendre, tranquille — fraîche, délicate. Ce qui frappe surtout, c'est l'ange aux blonds cheveux bouclés qui se précipite en avant, les bras solennellement croisés, impatient de porter son message. Cette œuvre me semble appartenir aussi aux premières années de Baldovinetti, alors qu'il était plus peintre que savant. Laissant de côté le tableau d'autel bien connu qui est aux Offices, nous voici au bout de la série des peintures que l'on accepte presque généralement comme d'Alessio. Pourtant, il y en a une autre, outre la nouvelle acquisition du Louvre : elle se trouve à l'Académie de Florence (n° 33), où elle est attribuée à Fra Angelico[1]. J'avais déjà observé, il y a bien des années, l'étroite parenté qui existe entre ce panneau — on y voit *Les Noces de Cana, Le Baptême* et *La Transfiguration* — et les œuvres d'Alessio. Mais j'avais quelque peine à lui faire crédit de leur fraîcheur et de leur grâce, et j'inclinais à y chercher la jeune main de quelque disciple bien doué, jusqu'à ce que mon ami, M. Herbert Horne, me dit que ce panneau ne pouvait dater d'une époque postérieure à janvier 1448[2]. Alors je compris clairement pourquoi ces tableaux étaient d'une fraîcheur et d'une grâce si rares. En 1447, personne autre qu'Alessio ne pouvait avoir peint dans ce style. Leur charme propre est dû à ce fait que le peintre n'avait alors que vingt ans.

Toutes les différences qui les distinguent des autres œuvres d'Alessio quant aux types et aux formes — et ces différences sont assez minces — s'expliquent quand on apprend qu'une période de quinze ans s'est écoulée entre ces peintures et les premières de ses autres œuvres connues. Celles-ci présentent un double intérêt : elles nous montrent les débuts d'Alessio, et seules nous permettent de suivre le développement de son esprit et de son style qui, sans elles, resterait tout-à-fait obscur ; d'autre part, elles nous rapprochent de l'artiste qui, le premier, forma notre peintre, et elles nous aident à fixer son identité.

En résumé, les premières œuvres d'Alessio témoignent d'une maîtrise des mouvements et des formes qu'il ne dépassera guère ; de plus, elles ont un charme d'expression, une grâce, une vivacité et

1. Photographiée par Anderson (Spithoever, Rome), nos 6553 à 6555.

2. C'est la conclusion que tire M. Horne de la lecture de la chronique manuscrite de Benedetto Dei, qui se trouve à la bibliothèque Magliabecchiana, à Florence. Je ne veux pas entrer dans de plus amples détails, car j'ai l'espoir que M. Horne trouvera bientôt l'occasion d'en parler longuement, ainsi que de maintes autres questions intéressant l'étude de l'art florentin.

une fraîcheur de coloris que l'on trouve de moins en moins à mesure que l'on avance dans son œuvre. Si l'on parcourt toute la carrière de l'artiste, depuis les peintures où respire un peu de l'âme de Fra Angelico, jusqu'au réalisme endurci des fragments de Santa Trinità, on voit clairement qu'Alessio possédait dans sa jeunesse un véritable tempérament artistique ; puis, à mesure que son esprit s'est développé et a atteint toute sa force, il s'est révélé non seulement comme un esprit de technicien, mais comme dépassant tellement le tempérament de l'artiste que ce tempérament en fut écrasé. Au cours de cette évolution, un moment devait cependant se présenter où le tempérament et l'esprit se trouveraient en équilibre exact et agiraient en parfaite harmonie. A ce moment, Alessio aurait pu produire un chef-d'œuvre supérieur en puissance à ses premiers tableaux naïfs et en beauté à ses derniers essais naturalistes. Nous allons voir que c'est là ce qui arriva.

II

Ceux qui connaissent les très rares œuvres de Domenico Veneziano et qui se les rappellent avec netteté ne pourront s'empêcher, à la vue de ces premiers tableaux d'Alessio, de noter une ressemblance. Cette ressemblance n'est pas seulement dans les types (ainsi, la fiancée des *Noces de Cana* ressemble à la sainte Lucie du tableau d'autel de Domenico, qui est maintenant aux Offices) ; elle n'est pas seulement dans la fraîche couleur blonde, mais, ce qui est plus essentiel, dans les formes et les mouvements. Dans le tableau de Baldovinetti, le geste du page qui verse l'eau est copié, presque sans le moindre changement, sur celui du bourreau dans le *Martyre de sainte Lucie* de Domenico[1]. Or, ici, il ne s'agit pas d'un simple plagiat : la ressemblance ne vient pas d'une imitation servile, mais de ce fait qu'Alessio avait appris de Domenico à donner ce geste à toutes les figures dont les mouvements étaient analogues. Cela prouve donc qu'Alessio avait eu vraiment Domenico Veneziano pour maître. Un fait curieux nous le confirme : les mains, dans les personnages de Domenico, sont de préférence dessinées avec les doigts repliés, à demi couverts par le pouce et l'index. Ce même trait de manière se retrouve précisément dans les premières peintures de Baldovinetti. Un bon exemple en est la main gauche de l'homme qui fait face au Christ, au bout de la table, dans les *Noces de Cana*. Dans les autres tableaux d'Alessio, cette singula-

1. Berlin, n° 64. Photographié par Hanfstaengl, n° 670.

rité ne se retrouve pas, et cela prouve évidemment que, lorsque Alessio composa ce panneau, l'influence de Domenico sur lui était encore récente et forte. La force de cette influence se trahit, d'ailleurs, par d'autres traits jusqu'à la fin de la carrière d'Alessio. Dans toutes les *Madones* que nous connaissons de lui, il suit avec plus de fidélité les types de Domenico que ne le font les disciples reconnus de ce maître. Dans les deux *Nativités* et dans le tableau d'autel des Offices, les Madones d'Alessio sont coiffées précisément de la même façon que la Madone de Domenico aux Offices. La Madone de Mme André porte un fichu qui rappelle celui de la Madone dans la fresque de Domenico, à la National Gallery de Londres. Dans la même fresque, il y a un Dieu le Père dont nous retrouvons le type dans la *Trinité* d'Alessio. C'est à Domenico Veneziano aussi que le jeune Alessio doit avoir emprunté l'habitude d'incruster ses trônes de porphyre et de les dresser dans des jardins fleuris. Il n'y a pas de difficulté qui nous empêche, *a priori*, de considérer Alessio comme l'élève de Domenico, car celui-ci décorait le chœur de Sant' Egidio, à Florence, entre 1439 et 1445, et Alessio, ayant alors de douze à dix-huit ans, était précisément à l'âge où, au XVe siècle, un jeune Florentin apprenait ordinairement la peinture. En dernier lieu, nous savons que la série de ces fresques, auxquelles Castagno et Domenico Veneziano avaient travaillé, fut achevée par Baldovinetti. Sans doute, cela semble n'avoir eu lieu qu'en 1460, mais j'imagine que Baldovinetti n'aurait pas été choisi pour cette tâche si son style n'avait pas été reconnu comme pouvant s'harmoniser parfaitement avec les parties déjà peintes. Et, à ce propos, je puis ajouter qu'après avoir quitté Domenico Veneziano, Alessio a dû passer sous l'influence de Paolo Uccello et plus encore de Castagno. De fait, nous savons par les mémoires de Baldovinetti (car il a laissé des mémoires) qu'il travaillait en 1454 avec Castagno. Mais je ne dois pas m'écarter de mon dessein, qui est de prouver qu'Alessio a été formé surtout par Domenico Veneziano. Or, Domenico Veneziano eut, comme cela est universellement admis, un autre disciple bien plus fameux qu'Alessio : Piero della Francesca. La différence entre le génie de Piero et celui d'Alessio est aussi grande que celle qui sépare les odes de Pindare de celles de Bacchylide ; ces deux poètes, pourtant, se servent de la même grammaire, du même style ; la ressemblance entre eux est parfois si frappante que bien des strophes de l'un pourraient être attribuées à l'autre, si la part de chacun n'était pas certaine. Mais, en réalité, il y avait entre les deux peintres moins de distance

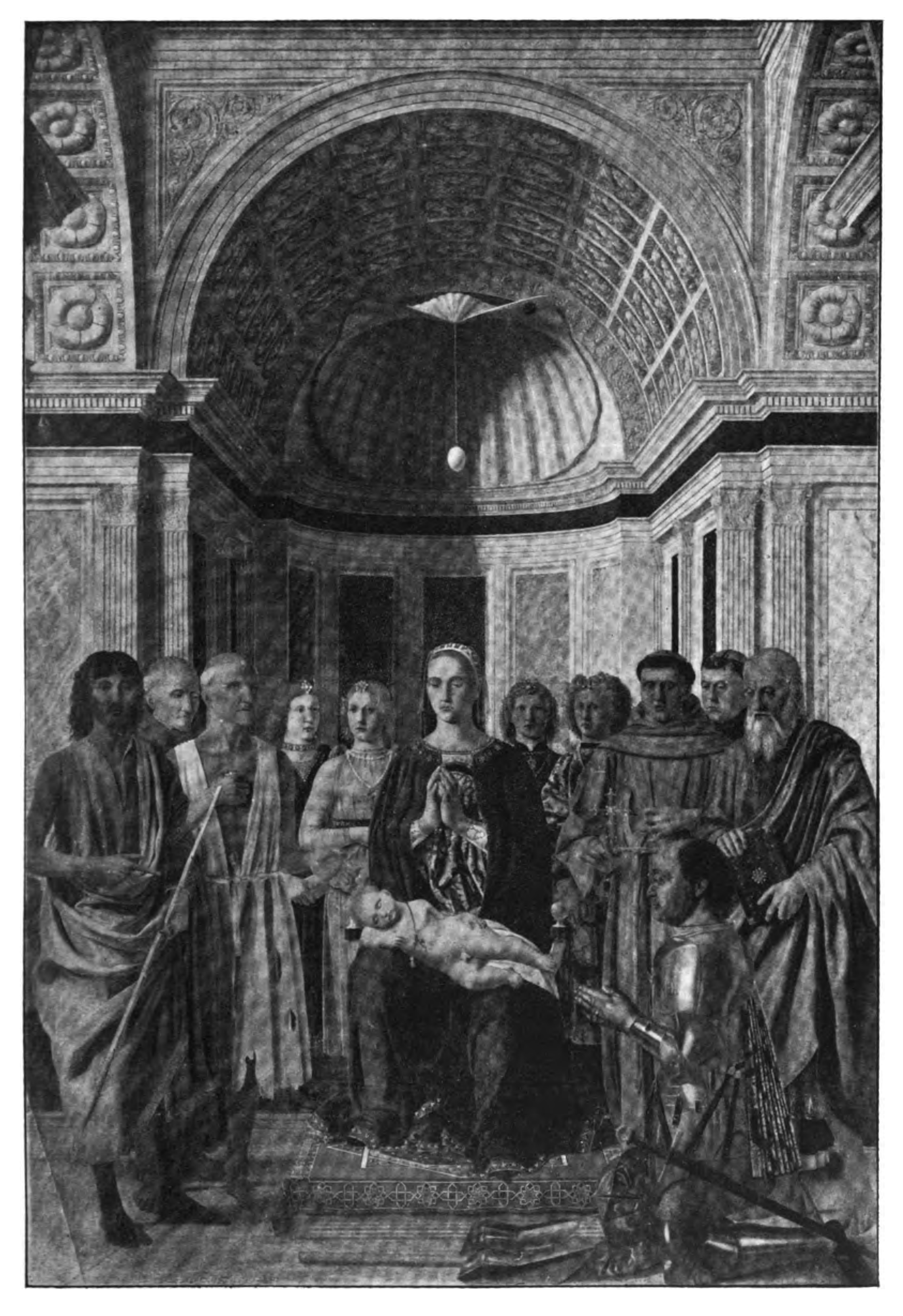




Piero della Francesca pinx^t. Héliog. Fillon et Heuse.

LA NATIVITÉ
(National Gallery, Londres)

Gazette des Beaux-Arts Imp Paul Moglia



LA MADONE AVEC L'ENFANT, DES ANGES, DES SAINTS, ET FRÉDÉRIC, DUC D'URBIN, PAR PIERO DELLA FRANCESCA

(Musée Brera, Milan.)

qu'entre les deux poètes. Les meilleures productions d'Alessio sont différentes de celles de Piero della Francesca, plutôt qu'elles ne leur sont inférieures. Sa réputation moindre est due bien plus à la rareté de ses œuvres qu'à l'infériorité de son talent. Pourtant, il faut avouer qu'il n'est pas d'un rang aussi haut, et cela simplement parce qu'il ne se maintient pas toujours au même niveau d'art que Piero et les autres artistes de premier ordre. Dans la *Madone* que le Louvre vient d'acquérir, nous reconnaissons le meilleur Alessio. C'est l'heureux moment d'équilibre entre son tempérament d'artiste et son esprit d'érudit, ce moment dont j'ai parlé tout à l'heure et qui devait produire quelque chose d'extraordinaire. Que le chef-d'œuvre d'Alessio ait pu être attribué à son condisciple Piero della Francesca, cela n'est pas pour surprendre, si l'on considère quelle fidélité ils gardèrent tous deux à l'enseignement de leur maître et si l'on ajoute que, dans cette *Madone*, la différence de qualité de leur talent se trouve réduite à un minimum. Pourtant, elle subsiste, et on la reconnaît non seulement dans l'inspiration, mais aussi à toute espèce de petits détails.

Je vais essayer d'indiquer ces différences, et, par là, j'espère prouver définitivement qu'Alessio et non pas Piero della Francesca est l'auteur de cette *Madone*.

Piero est heureusement trop bien connu pour qu'il soit nécessaire de le caractériser ici à nouveau[1]. Comparé à Baldovinetti, il paraît plus sévère, plus rude et plus monumental. Le mot « délicat » ne pourrait jamais s'employer en parlant de lui ; jamais on ne pourrait qualifier son œuvre de « raffinée » ; non pas certes qu'elle manque de raffinement, mais elle appartient, pour ainsi parler, à une sphère différente. Eh bien ! la Madone de la collection Duchâtel est majestueuse, hiératiquement majestueuse, mais elle est très raffinée, très délicate ; elle n'est nullement massive ni monumentale. Les Madones de Piero sont de physionomie fixe et sévère, de structure massive, d'attitude immobile. C'est en vain que vous chercherez dans ses tableaux une figure qui trahisse une émotion passagère. L'expression de ses personnages, presque toujours imposants, est l'expression du « caractère total », ou, tout au plus, celle de l'action représentée. Jamais un sourire, jamais une touche de tendresse. Combien différente est la Madone qui fait le sujet de cet article, si fine de traits, au regard d'adoration si pensive, — un regard qui dit la vie inté-

1. J'ai traité récemment de Piero dans mon livre sur les peintres de l'Italie centrale (*Central Italian Painters of the Renaissance*, p. 68-75.)



rieure et qui bientôt deviendra le mystère que nous sentons dans la figure de Mona Lisa ! — Combien différent est Piero, même lorsqu'il



MADONE DE LA MISÉRICORDE, PAR PIERO DELLA FRANCESCA
(Église de l'hôpital, Borgo San Sepolcro.)

se rapproche le plus de ce type de femme, comme dans sa Madone de la *Nativité* à la National Gallery ! Mais, d'autre part, Piero construit ses figures d'une façon bien supérieure. Le modelé des torses est ferme et puissant, tandis qu'Alessio — cette Madone en est un exemple — y est à peine passable. Remarquez la différence entre le

torse de celle-ci et le torse de la Vierge dans le tableau d'autel de Brera, par Piero[1].

Une autre différence frappante entre la nouvelle acquisition du Louvre et toutes les œuvres de Piero est le paysage. Piero ne sent pas la poésie de l'espace telle que nous la trouvons ici, telle que nous la trouvons plus profonde encore dans la fresque de l'Annunziata de Florence. Le paysage de Piero n'est pas plus détaillé, mais il le paraît davantage parce qu'il manque d'unité, parce que les formes en sont plus petites et parce qu'il n'est pas en rapport avec les personnages. Ses paysages, tels que celui de la *Nativité* ou ceux des *Portraits du duc et de la duchesse d'Urbin,* sont délicieux assurément, mais ils manquent de ce charme poétique et suggestif qui a permis aux fonds de Baldovinetti de devenir des modèles non seulement pour Pollaiuolo et Verrocchio, mais même pour Léonard.

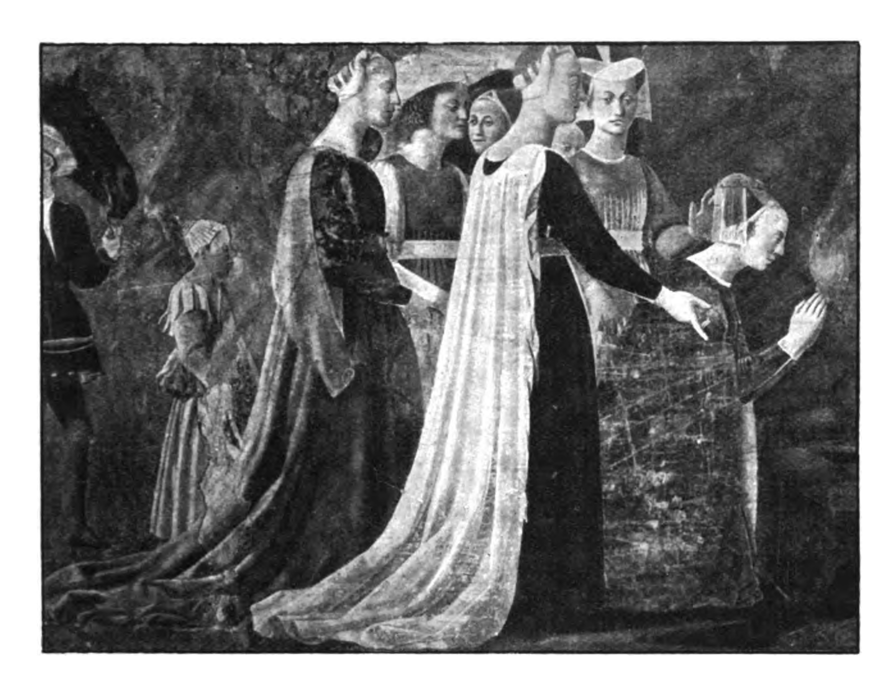
Arrivons maintenant aux détails et commençons par les traits de la Madone. Les yeux ne sont pas aussi saillants que chez Piero, le nez est plus délicat et plus aquilin, la bouche plus petite, les lèvres sont plus minces. Tous ces traits, vous les trouverez presque sans variantes dans n'importe quel tableau d'Alessio, surtout dans la *Madone* de M[me] André. Les mains sont toutes pareilles à celles de ce tableau, toutes pareilles à celles de la Vierge des Offices, et, si l'on tient compte de la différence des gestes, toutes pareilles à ce que sont partout et toujours les mains de Baldovinetti. Les mains de Piero, même lorsque le geste est semblable, sont d'une toute autre forme, moins plates, plus massives d'os et de chair ; les poignets aussi sont plus puissants, comme on peut le voir d'un seul coup d'œil en regardant les mains de la Vierge dans la *Nativité* de Londres ou dans le tableau d'autel de Brera. Le fichu de la Madone ne se trouve dans aucune œuvre de Piero, mais sa ressemblance avec le fichu de la Madone de M[me] André ou de la Vierge de *L'Annonciation* de Baldovinetti à San Miniato est frappante. De même pour les plis, qui, chez Piero, sont plus anguleux et plus compliqués, tandis qu'ici ils ondulent ou forment de grandes cassures, comme chez Alessio, surtout dans ses premiers tableaux[2].

L'Enfant n'est pas encore le bambin d'une absurde sagesse de

1. Une tradition erronée attribuait cette grande œuvre à un peintre presque mythique du nom de Fra Carnavale; mais aujourd'hui les meilleures autorités l'ont rendu à Piero.

2. Particulièrement dans le *Baptême* et la *Transfiguration* de l'Académie de Florence.

patriarche que nous voyons dans les œuvres de Baldovinetti, tantôt comme chérubin, tantôt comme ange et tantôt comme Enfant Jésus. Il n'est pas encore aussi gras, mais sa tête est déjà trop grande, hors de toute proportion avec son corps, et sa joue se gonfle selon une formule familière à Baldovinetti. Il présente quelque ressemblance avec l'Enfant de Domenico Veneziano, à la National Gallery, mais il n'a rien de commun avec le type d'Hercule enfant qui paraît dans



DÉTAIL DE LA « RENCONTRE DE LA REINE DE SABA AVEC SALOMON », FRESQUE DE PIERO DELLA FRANCESCA
(Église Saint-François, Borgo San Sepolcro.)

toutes les œuvres exécutées par Piero lui-même ou dans son atelier[1].

Le siège de la Madone affecte cette forme classique que, sous des aspects différents, on rencontre fréquemment dans les tableaux du *quattrocento* ; mais, à ma connaissance du moins, la forme exacte de ce siège, avec la rosace sur l'appui, ne se retrouve qu'une seule fois : c'est dans le siège de la Madone du tableau d'autel de Baldovinetti, aux Offices.

Disons maintenant quelques mots du paysage. J'ai déjà essayé

1. Voir le tableau d'autel de Brera, un autre à la galerie de Pérouse, et un autre encore, la *Madone* de Santa Maria delle Grazie, à Sinigaglia.

d'en décrire le caractère général, et nous avons vu qu'il n'offre aucun trait particulier de ressemblance avec les fonds de Piero. Il nous reste à chercher les similitudes de détail qui peuvent exister entre ce tableau et les autres paysages d'Alessio. Une photographie du paysage de la fresque de l'Annunziata suffirait à convaincre tout de suite le lecteur des ressemblances générales et particulières. La description que j'ai empruntée à Vasari, description qui s'applique si bien à l'un de ces tableaux, pourrait s'appliquer à l'autre. Même énorme falaise qui monte obliquement vers le ciel, mêmes étangs, mêmes ruisseaux sinueux que traversent les mêmes arcades de pont. Et, pour le détail, la ressemblance avec le fond du tableau de Mme André est à peine moins frappante.

Inutile de continuer. Il serait difficile de trouver une analogie plus étroite dans l'inspiration, les formes, le détail, que celle que nous avons reconnue entre la *Madone* du Louvre et les œuvres de Baldovinetti. Celui-ci ayant été un condisciple de Piero, leurs peintures ont un grand air de famille, et il est naturel qu'un tableau non signé du moins connu de ces deux peintres ait été attribué au plus célèbre. Mais, comme nous l'avons vu, si nous laissons de côté la ressemblance générale, qui ne peut fournir d'indices que sur l'école à laquelle appartient une œuvre d'art et non pas sur son auteur, nous voyons que cette *Madone* ne présente aucune des caractéristiques de Piero et possède toutes celles de Baldovinetti. C'est donc Baldovinetti qui l'a peinte, et à cet âge de maturité où il ne s'était pas encore détourné des champs fleuris de l'art pour suivre les routes plus rudes de la science. Alessio n'aurait guère pu peindre ce chef-d'œuvre après 1460. La valeur de ce tableau nous permet de mieux comprendre la grande influence qu'il exerça sur ses contemporains de Florence; car il ne fut pas seulement le maître de Cosimo Rosselli et de Ghirlandajo, mais aussi de deux hommes de génie, Verrocchio et Andrea Pollaiuolo. Et, par leur intermédiaire, Alessio devient ainsi le plus authentique des précurseurs de Léonard.

B. BERENSON





LES SALONS DE 1898

(TROISIÈME ARTICLE[1])

Parmi les peintures les plus remarquées du Salon figurent, sans contredit, les triptyques de M. Léon Frédéric et de M. Charles Cottet. L'État a cru devoir les acquérir pour ses collections comme des témoignages particulièrement instructifs. Si l'on y joint le grand panneau décoratif de M. Henri Martin, commandé pour le Capitole de Toulouse, on aura réuni dans ce petit groupe, d'ailleurs bien entouré, les morceaux qui résument de la façon la plus significative les tendances des générations actuelles.

Si glorieusement que puissent se présenter ces ouvrages en face d'un public assez habitué à marchander le succès à leurs auteurs, ce ne sont pas, assurément, des œuvres de combat derrière lesquelles se massent, pour monter à l'assaut des vieilles conventions, des phalanges serrées de partisans enthousiastes et dont la victoire marque une date dans l'histoire, la date du triomphe d'un idéal. Quelque défiance qu'on ait pu, en effet, manifester à l'égard de ces jeunes artistes, jamais, à vrai dire, ils n'ont connu les luttes héroïques dans lesquelles s'illustrèrent, de longues années, sans se lasser, leurs prédécesseurs romantiques, réalistes ou impressionnistes. Les temps sont bien changés. Les belles haines d'antan n'existent plus. Le *Balzac*

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIX, p. 441.

de M. Rodin n'a pas réussi lui-même à rallumer ces vieilles querelles.

Discutés sans doute et même assez vivement, comme il arrive pour toute manifestation, on ne peut pas dire en révolte, mais simplement en opposition avec des habitudes qui n'aiment pas à être contrariées — car rien n'est paresseux comme l'œil du public — MM. Henri Martin et Cottet, pour ne citer que nos deux compatriotes, sont parvenus non seulement à fixer victorieusement l'attention publique, mais encore à faire école et, quoique issus tous deux de milieux assez divers, à créer ou du moins à préparer activement, pour une grande part, un mouvement de retour soit vers un idéal poétique rajeuni, soit vers une sensation plus franche et plus robuste des colorations, un goût plus sain pour les harmonies sonores, fortes et expressives. Leurs œuvres de cette année marquent l'aboutissement complet de leurs efforts.

Pour bien comprendre leur rôle, qu'on se reporte à une dizaine ou à une quinzaine d'années en arrière. On était encore en plein développement de la période triomphante du naturalisme. La foule des continuateurs dégénérés de Courbet, de Manet ou de Bastien-Lepage, persistait à exploiter, en l'exagérant dans son esprit le plus étroit et le plus sectaire, la fameuse formule du « plein air », compromis accepté par l'École entre la tradition officielle et les nouveautés dangereuses apportées par quelques voyants plus éclairés ou quelques chercheurs plus audacieux. Leur mépris du sujet, leur dédain affecté de tout choix, leur prétention à un certain pédantisme scientifique, leur crainte de toute signification élevée, de toute idée générale, avaient conduit la peinture à l'exactitude littérale, au document pur, au terre-à-terre et à la platitude, tandis que l'abus des effets de lumière diffuse et des préoccupations atmosphériques l'entraînait assez rapidement à un état d'anémie, de chlorose, d'épuisement nerveux, nous dirions, maintenant, de neurasthénie.

C'est l'époque de toutes ces descriptions de campagne qui abondent également , par un abus autrement insupportable, dans la littérature, de ces portraits de paysage : coins de terrains, bouts de buissons, fragments de routes, pris à toutes les heures du jour, sous des cieux indifférents, où les arbres aux riches frondaisons, aux fortes ramures, les beaux chênes noueux, les hêtres aux fûts lisses et droits, les pauvres arbres, premiers rôles éloquents de tous les spectacles grandioses de la nature, sont désormais proscrits, rendus suspects par l'amour passionné que leur témoignèrent les romantiques, ces poètes, ces *chiqueurs*.

C'est l'époque de ce qu'on avait appelé « l'école de la blouse bleue », de tous ces travailleurs sans caractère, occupés à des beso-



LE VICE-AMIRAL REGNAULT DE PRÉMESNIL, PAR M. PATRICOT
(Société des Artistes français.)

gnes auxquelles ils ne savaient pas nous intéresser, parce qu'ils ne s'y intéressaient pas eux-mêmes, qu'on voit se mouvoir avec ennui sur les parois des salles de mariage, des galeries de fêtes, des salles

du conseil de tant de mairies parisiennes ou d'hôtels de ville de banlieue. Car les claires, mais fraîches et toujours vibrantes harmonies, les grands partis pris simplificateurs du merveilleux visionnaire d'Amiens et du Panthéon, compris à contre-sens par nos édiles, dénaturés par leurs artistes, contribuèrent eux-mêmes innocemment, sous prétexte de nécessités décoratives, à cet aveulissement de la peinture.

Contre ce culte inintelligent, têtu et borné de la vérité, ou plutôt de l'exactitude, contre cet esprit d'observation sans but qui ne voulait pas ou ne savait pas conclure, se firent entendre des protestations, d'abord timides et lointaines, qui se précisèrent de plus en plus. Cela venait tantôt de quelques anciens qui n'avaient point abdiqué leur idéal d'autrefois, tantôt de plus jeunes, sous la poussée inconsciente de la littérature qui, comme toujours, précédait l'art dans cette nouvelle évolution. Cela se marquait par des modifications insensibles du paysage, qui se colorait plus volontiers des teintes chaudes du couchant, par la recherche de sujets plus humains et plus émus, par une apparition encore vague du sentiment, par je ne sais quoi de plus songeur et de plus poétique.

Et comme, d'ailleurs, tout se tient en ce monde, et que, suivant le mot de Renan, tout n'est que transition, il arriva que le dernier représentant de cette période scientifique du naturalisme, le chef de l'école du « plein air », Bastien-Lepage, portait déjà en lui-même, comme d'ailleurs son grand prédécesseur Millet, les germes de réaction contre le mouvement qu'il avait contribué à répandre dans l'École et contre les tendances qu'il avait acclimatées dans le public. Son mysticisme confus, qui voulait s'appuyer sur l'observation, s'est développé en s'accentuant dans le sens poétique ou pathétique, chez M. Dagnan-Bouveret et ses élèves, et chez M. Friant, qui renouvelle cette année (*Douleur*), en renforçant le côté sentimental et en exagérant peut-être les scrupules de l'analyse, ces scènes de deuil où il se plaît à opposer savamment et fortement les noirs des vêtements aux notes claires du paysage. C'est encore à cette tradition, qui continue à évoluer en se conformant à un idéal plus moderne dans le sens des colorations plus fortes et des compositions plus expressives, qu'appartiennent l'*Ex-voto* de M. H. Royer, placé directement sous l'influence du milieu lorrain, dont le Conseil supérieur des Beaux-Arts vient de récompenser, par le Prix national, les qualités d'émotion simple et grave ; les *Joies populaires* de M. Adler, toile d'une coloration savoureuse dans la lumière, qui

éveille heureusement le souvenir d'A. Renoir ; le triptyque de M. Duvent qui, avec moins de sûreté dans le dessin, dispose, non sans un goût réel du décor, les personnages de sa *Procession* à tra-



MARCHESINA D'A. S., PAR M. PAUL DUBOIS

(Société des Artistes français.)

vers les quinconces mélancoliques de Bruges; les *Enfants de Marie*, de M. Guinier, etc.

Mais ce développement normal et lent n'eût point sensiblement modifié la direction de la peinture. On attendait plus. Une soif ardente d'imagination se faisait sentir, un besoin d'exprimer tous les

rêves confus qui tourmentaient la conscience contemporaine et de traduire la vie de ce temps non plus seulement sous ses aspects extérieurs, dans sa représentation littérale et vulgaire, mais dans sa physionomie la plus haute, dans l'intimité la plus profonde de son âme. C'était comme une fermentation sourde de lyrisme. Un renouveau de romantisme s'annonçait dans l'art, comme il se marquait déjà dans les lettres, et non seulement en France, mais en Belgique, en Angleterre, en Allemagne. C'est alors qu'au début apparaissent, assez isolées encore, quelques figures incertaines, parmi lesquelles se distingue plus particulièrement celle de M. Henri Martin.

Sorti de l'atelier d'un des plus robustes exécutants et des plus éclatants coloristes, d'un maître qui eut toujours à un très haut degré le respect de l'histoire, le sentiment du passé, et qui vivait dans l'intimité, sinon des poètes, du moins des historiens, M. Henri Martin se trouva heureusement placé, près de M. J.-P. Laurens, dans le milieu le plus favorable pour préparer l'éclosion de son talent. Après un premier succès qui eut du retentissement, en 1883, pour des raisons diverses, avec une composition d'allure assez académique où se manifestait déjà sa prédilection pour les sujets empruntés à la poésie (*Paolo Malatesta* et *Francesca di Rimini*), M. Henri Martin est apparu comme le créateur d'un symbolisme ingénieusement renouvelé qu'il opposait à la banale convention des allégories traditionnelles. *Chacun sa Chimère*, *L'Homme entre le vice et la vertu*, *Vers l'Abîme*, les frises de l'Hôtel de ville, ne laissèrent personne indifférent. Sans doute, on était surpris au début par ce métier de touches juxtaposées dont le parti pris systématique est un peu gênant dans ses premiers tableaux. Il suffisait d'ailleurs que ce procédé de décomposition du ton rappelât l'impressionnisme, le pointillisme, pour qu'il fût impitoyablement condamné. Peut-être M. Henri Martin mettait-il quelque coquetterie à s'obstiner dans sa manière d'écrire les formes; il se disait que les yeux les plus récalcitrants y viendraient un jour. Ils y sont venus; mais il a bien fait quelques pas lui-même à leur rencontre. Ses brosses se sont assagies, et il faut avouer qu'aujourd'hui ce moyen, très atténué, dépouillé de toute exagération abusive, utile pour conserver au ton ses vibrations et sa richesse, n'est plus sensible que par les services qu'il rend à l'œuvre.

Quant à l'inspiration de ces vastes compositions, empruntées le plus souvent aux poètes, suivant l'usage des anciens romantiques, à Dante et à lord Byron, à Musset et à Baudelaire, elle témoigne d'un retour à la culture des grandes idées générales et du désir de les

renouveler en les exprimant plus fortement par l'emploi d'une symbolique nouvelle et par la ressource inépuisée du langage éloquent des harmonies. Un petit ragoût d'étrangeté, quelque raffinement de bizarrerie donnent à ces toiles un fort accent d'originalité qui ne va



Mlles DE B., PAR M. F. HUMBERT

(Société des Artistes français)

pas sans quelque grâce excentrique. Si, pourtant, ses conceptions d'ordre symbolique et moral pouvaient inquiéter, par leur nouveauté, des esprits un peu défiants, comment ne pas reconnaître à ses dernières décorations semi-historiques, semi-allégoriques, formées d'éléments plus concrets, leur séduction peu commune de visions réalisées ?

Clémence Isaure délivre aux troubadours la charte de fondation

des Jeux floraux. Tel est le sujet choisi ou plutôt repris cette année par M. Henri Martin; car notre peintre aime assez volontiers à se répéter, ne serait-ce que pour modifier, compléter, présenter sous un autre aspect une idée qui lui est chère. Cette fois, à vrai dire, le cas ne lui est pas imputable, puisque, deux fois déjà, la même composition, connue sous les noms de : *Les Troubadours* et *L'Inspiration*, primitivement attribuée au Capitole toulousain, a été détournée de sa destination première en faveur du Luxembourg.

Comme dans les précédentes éditions, la scène se passe toujours dans une forêt de pins, ces arbres réhabilités avec bonheur par notre artiste, qui a sauvé les nouvelles plantations de Fontainebleau des fureurs que leur témoignèrent jadis les paysagistes de Barbizon. Mais, variant chaque année son décor avec un charme nouveau, c'est au bord de la mer, dont les flots irisés s'étalent à droite dans une anse étroite. Un groupe de cinq ou six troubadours en longue robe rouge, la tête encapuchonnée de leur chaperon, se promènent en devisant, disant des vers, s'exaltant par cette heure exquise, sous cette lumière divine du soir, si fugitive et si troublante, qui semble traverser les corps, illuminer les âmes et annoncer je ne sais quoi de surnaturel. Et, en effet, comme répondant au rêve de leur griserie poétique, descendent tout à coup, près d'un buisson de lauriers-roses épanouis, au pied d'un autel sur lequel se dresse la figurine d'or de Pallas, dans cette clarté d'apothéose, à travers les rayons horizontaux du couchant qui allument des éclats d'or vermeil sur les longs fûts rugueux des arbres, quatre jeunes et poétiques images de femmes, flottant doucement dans les airs comme des figures qui en sont formées. C'est Clémence Isaure, chastement drapée dans des vêtements un peu archaïques, le front voilé et couronné de pervenches, qui, tenant sur sa poitrine une pensée symbolique, délivre à ses poètes aimés la charte de fondation des Jeux floraux. Derrière et au-dessus d'elle, plus immatérielles encore, les trois muses inspiratrices, ses compagnes, président à cette scène, en épandant leurs lourdes chevelures noires dont le ton relève fortement ces fraîches et sonores harmonies de beaux rouges savoureux et de roses exquis à travers lesquels se jouent les gris, les lilas pâles et les bleus attendris de la mer et du ciel, des vêtements, des arbres et des fleurs.

La composition est logique, les figures sont naturelles et expressives dans leurs attitudes et dans leurs gestes ; le choix de l'heure, l'artifice intelligent de cet effet de crépuscule magique expliquent d'eux-mêmes le surnaturel de la scène, l'irréel de cette vision, en

même temps que les combinaisons colorées, riches, fortes et délicates, émeuvent vivement les facultés imaginatives du spectateur.

Cette dernière œuvre, plus complète, plus variée, sans excès, venue après l'expérience heureuse des décorations de l'Hôtel de ville, classe définitivement M. Henri Martin, même auprès des esprits les plus réfractaires, comme un de ceux qui ont protesté contre l'anémie de la peinture actuelle, contre les conventions scéniques du théâtre sur lesquelles nous vivons depuis si longtemps, comme un de ceux qui ont su appeler la nature en collaboration intime avec leur rêve et essayé de relever la peinture d'histoire si démodée aujourd'hui.

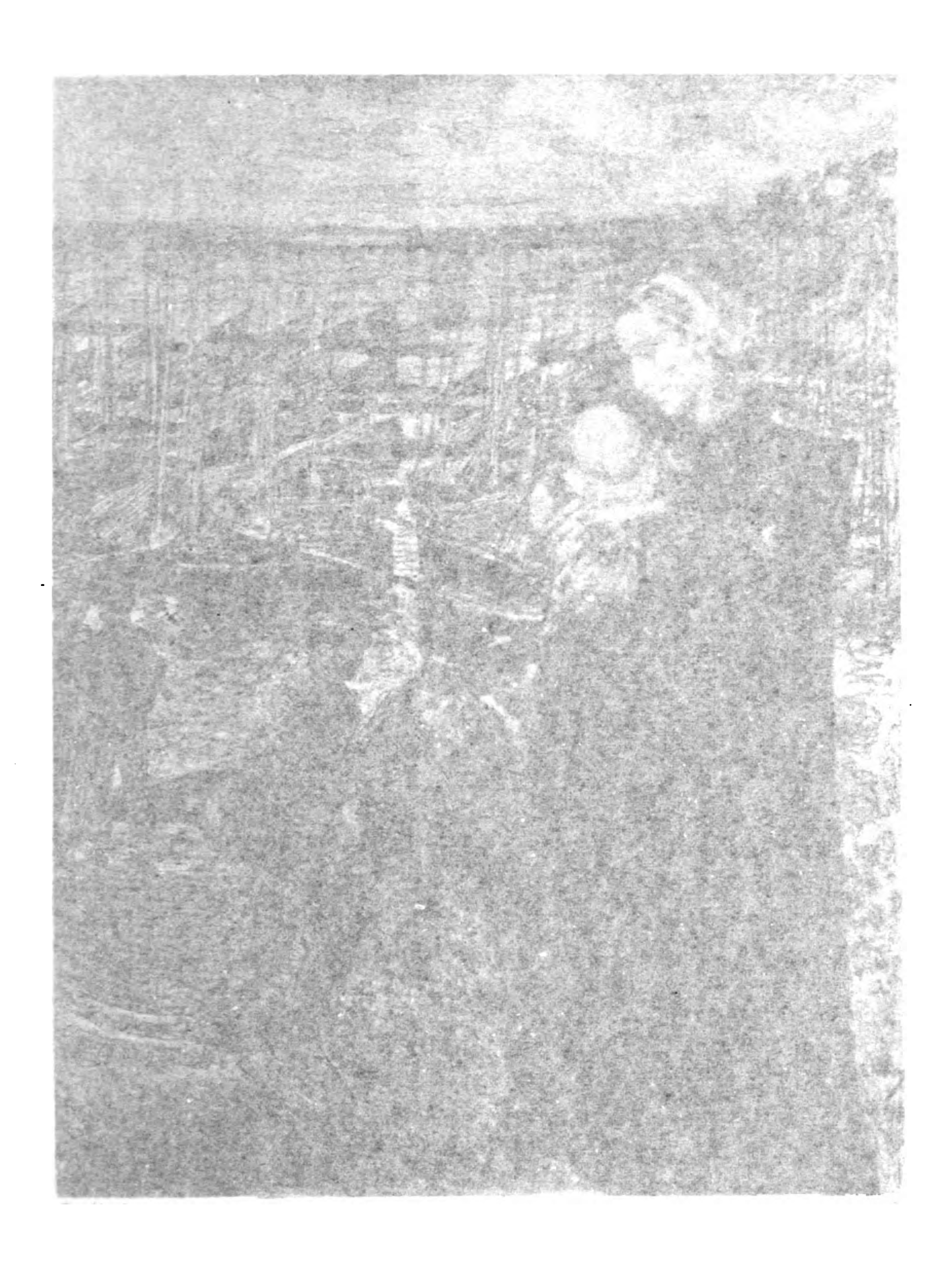
Plus réservé, plus calme, plus songeur, fuyant le bruit par tempérament, s'affirmait parallèlement, dès la même époque, M. Aman Jean, qui s'intitulait élève de Hébert et de Puvis de Chavannes. Nature du Nord opposée à la nature méridionale de M. Henri Martin, cet artiste trouvait, de son côté, près de ses maîtres préférés la douce chaleur qui convenait pour faire éclore délicatement ses songes poétiques. Fréquentant volontiers, au début, le monde imaginaire de la légende, de l'histoire ou de la fable, il s'est détaché peu à peu de *Saint Julien l'Hospitalier*, de *Sainte Geneviève*, de *Jeanne d'Arc* et des *Muses* pour évoluer dans un sens plus moderne et réaliser, avec les éléments empruntés à notre vie contemporaine, un mode de décoration rêveuse et émue, d'un charme enveloppant et persuasif, qui parlât en même temps aux yeux et à l'âme. Harmoniste savant et raffiné, lui aussi, il se sert du langage expressif des tons pour nous faire pénétrer dans l'intimité des modèles qui posent dans ses portraits comme dans ses panneaux décoratifs — car il confond volontiers les deux genres — et dont il nous dévoile tout bas la psychologie. C'est là ce qui nous attire cette année encore devant ses portraits et ces décorations de la *Confidence* et de l'*Attente*.

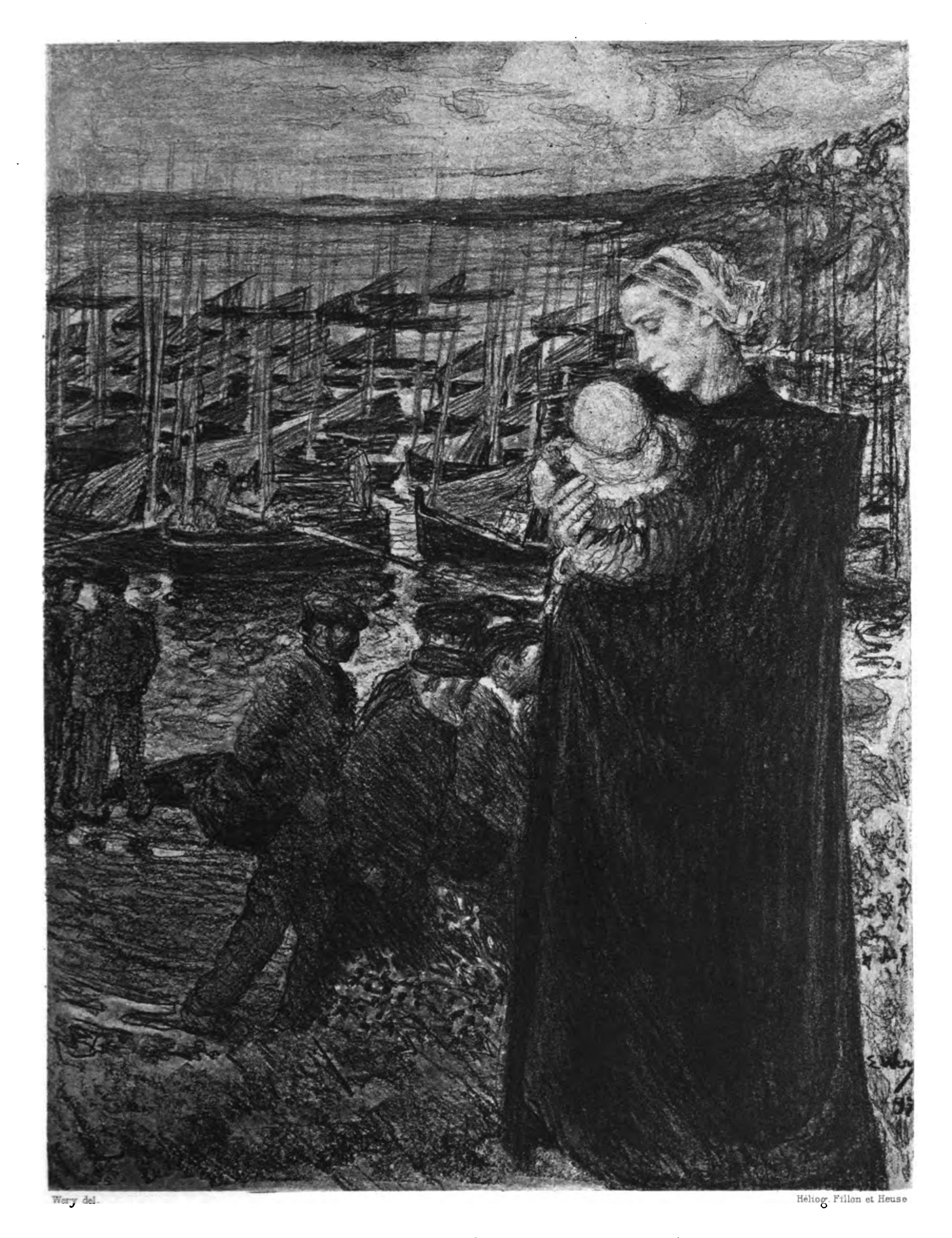
Entre ces deux artistes, allant de l'un à l'autre et penchant peut-être davantage vers le dernier, se présente un petit groupe de songeurs peu bruyants, aimant la pénombre et le mystère : c'est M. Laurent, dont la *Muse du bois* rêve à l'ombre des pins que nous connaissons, et dont le portrait de femme, surtout, moins inconsistant, est conçu dans une harmonie très discrète, très délicate, de gris et de mauves, relevés par les violets plus francs d'une gerbe d'iris, la couverture jaune d'un livre, qui accompagne en sourdine le ton très doux des chairs. De même, M. Ridel (*Pensées d'automne*), dont les jeunes femmes songeuses s'épanouissent sur les gazons ras, au

bord des eaux mordorées par le crépuscule, toujours à la lisière d'un bois de pins, comme un bouquet très frais et très vif, doux et mélancolique. Il manque tout juste un peu de fermeté dans les chairs, de décision dans le dessin, pour que cette toile vous laisse sans regrets.

Sur les mêmes chemins ombreux cheminent lentement M. Henri Duhem, Mme Marie Duhem et M. Paul Steck. Le titre du triptyque tout empreint de poésie qu'expose ce dernier est à lui seul un programme : *Symphonie : Clairde lune* (*mélodie*) ; — *Clair de lampe* (*harmonie*) ; — *Clair de rampe* (*rythme*). Ces rapprochements entre les deux arts, ces rapports entre l'orchestration des sons et celle des tons ont été perçus par les plus riches et les plus subtils coloristes : voyez plutôt Delacroix, Fantin-Latour ou Whistler. Mais ils ont procédé par analogie et se sont gardés du danger des transpositions d'art, qui consistent à essayer de faire exprimer par l'un ce qui est plus exclusivement du domaine de l'autre. Dans une toile trop considérable où se perdent des qualités très délicates, M. Hippolyte Fournier chante, un peu surle ton de M. Henri Martin, un cantique de foi, dans la nuit grise qu'éclaire le nimbe lumineux qui couronne la croix, entourée d'anges légers comme des oiseaux, au pied de laquelle une figure est agenouillée en extase. Le mystérieux et tendre portrait de M. E. Loup est à rapprocher également de ce groupe.

En face de ces songeurs, de ces poètes plus ou moins mystiques, recueillis dans le charme mélancolique du souvenir ou perdus dans le monde enchanteur du rêve, M. Cottet, tout en progressant sur une voie parallèle, prenait assurément jusqu'à ce jour la figure d'un homme assez batailleur. M. H. Martin était sorti de l'École en passant par la Rose ✝ Croix. M. Cottet, échappé rapidement du quai Malaquais, s'était d'abord enrôlé sous la bannière impressionniste en traversant l'officine ultra-symboliste de Le Barc de Boutteville. Il ne garda pas longtemps trace de ses débuts et l'on ne put jamais l'accuser d'occultisme ni de magie. C'était déjà un solide gaillard, fort en couleur, de robuste santé, très sanguin et quelque peu violent. On le considérait même comme assez combatif et paradoxal. Certains souvenirs très accentués de Courbet, qui se mêlent chez lui à ce retour atavique de romantisme qui marque notre jeunesse, n'étaient pas sans prêter à ces qualifications. Sans doute, M. Cottet aimait d'un amour qui semblait exclusif les réalités concrètes. Ses expositions antérieures ne comportent que des études de vie très fortes, très brutales, très franches, vues comme par l'œil d'un Maupassant, prises en Bretagne et, par occasion, en Égypte ou en Algérie, car ce n'est





Wery del.

Héliog. Fillon et Heuse

SOIR APRÈS L'ORAGE

(Salon de 1898 _ Société des Artistes français)

Imp. Paul Moglia

pas l'un des moins vaillants orientalistes. Dès le premier jour il a été conquis par cette côte septentrionale de Bretagne, âpre et mélancolique, aux grands ciels chargés de lourds nuages ouatés qu'il excellait à colorer sous des lumières imprévues au soleil couchant, ces beaux nuages formant des paysages de ciel, si l'on peut dire, qui sont devenus classiques et qu'on retrouve, sans faire grand effort, chez tous ses amis. Mais M. Cottet n'était pas doué de l'indifférence fanfaronne de Courbet. Breton de rencontre, Savoyard d'origine, rêveur dans le fond, il n'est resté insensible ni aux graves harmonies de la nature ni aux grandeurs tragiques de la vie. Ce lyrisme passionné que les romantiques dépensaient à ressusciter, en une fièvre de génie, les grands drames du passé ou les créations des poètes, M. Cottet l'amassait en lui lentement pour traduire avec éloquence quelque chose de son temps. Depuis des années il accumulait études sur études pour se pénétrer de l'existence héroïque et grandiose des humbles pêcheurs bretons dans leur lutte perpétuelle avec la mer. L'heure de la grande émotion n'était pas encore venue. Il attendait d'être porté par son sujet pour ne pas rester au-dessous de son ambi-



LA CONFIDENCE, PAR M. AMAN JEAN

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

tion. Cette patience l'a bien servi. Elle a montré que ce fougueux improvisateur, qui mettait quelque courageuse coquetterie à aller jusqu'au bout de ses belles violences, savait se maîtriser, au besoin, pour conter avec la gravité nécessaire cette simple histoire profondément pathétique qui se passe chaque jour *Au pays de la mer*. Tel est le titre général qui apparaît déjà pour présenter ses premières études.

La composition définitive de cette année est conçue en triptyque, forme renouvelée des peintres anciens, mais peut-être plus vraisemblablement empruntée à certaines combinaisons de l'art musical moderne. C'est, dans tous les cas, plutôt dans cet esprit que sont présentées ces sortes de trilogies, de plus en plus fréquentes dans la peinture, où les panneaux latéraux ont perdu le souvenir de leurs fonctions de volets et forment des compositions accessoires destinées, ainsi que le revers pour la médaille, à compléter, renforcer ou expliquer le sujet principal. C'est bien le cas ici.

Le panneau central représente *Le Repas d'adieu*. Dans une grande salle ouverte, au fond, par une large baie, sur la mer dont la haute ligne horizontale se poursuit à travers les trois panneaux comme un accompagnement significatif, autour d'une longue table éclairée par un quinquet, sont assis devant leur repas frugal des familles de pêcheurs, vieux marins, jeunes femmes, ceux qui sont revenus et ceux qui vont partir, petits êtres inconscients portés sur les genoux, qu'on presse ce soir plus tendrement, fiancés qui se serrent silencieusement les mains, vieilles mères songeuses aux grands yeux fixes. On ne mange guère et on ne parle pas. Tous les yeux semblent distraits, ils ne regardent pas, ils voient intérieurement la grande affamée, la sombre mer mystérieuse dont la plainte accompagne ces adieux et qui forme l'éternel décor de leur vie. Tout-à-coup un homme se lève, un vieux marin, levant son verre et traduisant par ce geste muet l'émotion contenue de tous. A droite et à gauche, comme pour répondre à la pensée des humbles convives de cette Cène si religieusement et si simplement émue, d'une part *ceux qui s'en vont*, sur la frêle coque de bois, dans l'inconnu des mers et de la vie, de l'autre *celles qui restent*, mères, femmes, jeunes filles, fixées éternellement sur ce rivage dans une éternelle angoisse et une éternelle résignation.

Tout autour de cette composition si simple, si expressive et si savamment équilibrée, d'une grave et puissante harmonie qui laisse de longs échos dans les âmes, se groupe, sympathiquement, une

petite phalange de peintures d'un caractère synthétique, aux fortes et graves colorations, qui constrastait depuis plusieurs années avec le milieu environnant et tend à se développer chaque jour. C'est, à la suite de M. Cottet, affectionnant de préférence ce pays breton, dernier refuge de la poésie primitive, M. Wéry, qui a justement



PORTRAIT, PAR M. ALEXANDER
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

mérité sa bourse de voyage, MM. Vail, Le Pan de Ligny, René Martin, David-Nillet lui-même, qui se dégage de Millet et de M. Lhermitte pour entrer peu à peu dans ce groupe. Tout près de M. Cottet, dans une camaraderie intime qui, tout en laissant à chacun son individualité, le marque cependant des communes tendances, M. Simon et M. René Ménard, riches et francs coloristes, d'une forte saveur personnelle, affirment leur compréhension profondément émue, l'un des choses de la vie, l'autre des formes du rêve, en des œu-

vres (*Cirque forain, Finistère; Retour de la messe, Penmarch;* ou bien *la Clairière; Le Jugement de Pâris; Le Soir; Portrait d'Eugène Lomont*), qui rassurent sur l'avenir de notre école. Près d'eux, entre M. Cottet et M. Simon, se distingue particulièrement cette année M. Dauchez par un beau paysage maritime : *les Brûleurs de goëmon.*

Une des formes les plus imprévues de ce mouvement de réaction contre le courant naturaliste, dont nous venons de voir défiler les agents principaux, a été un retour soudain à la tradition. Pendant longtemps les peintres avaient déserté le Salon carré ou la salle des Sept mètres pour les guinguettes de Chatou ou de Bougival. La mode était passée d'aller au Louvre. La nature devait payer cher cet engouement passager. Au cri de combat des réalistes, des impressionnistes, des « pleinairistes » : la Nature ! de nouveaux venus opposèrent leur mot d'ordre : les Maîtres ! C'est en leur nom qu'on protesta contre l'étroitesse et la banalité du point de vue documentaire et près d'eux qu'on voulut goûter à des conventions plus élevées, apprendre à donner l'expression entière de notre vie, dans la complexité de ses aspirations et de ses rêves. Ce fut vers les *quattrocentisti* italiens, d'un goût si savoureux et si étrange, dans leur grâce ingénue et un peu maniérée, avec leur restant de gaucherie charmante mêlée de hardiesses singulières et leur art tout chargé d'intellectualité, vers ces précurseurs naïfs, savants et subtils, qui, devant le passé qui s'ouvrait et la vie qu'on venait de découvrir, sentaient eux aussi tant de choses nouvelles fermenter en eux, que se tournèrent les jeunes imaginations avides de couleur, de symboles, de mythes, d'images éloquentes, de termes assez profonds pour susciter des échos dans la pensée et dépasser la pauvreté de la langue.

On ne s'adressa pas directement, à la vérité, à l'austère Mantegna, à l'exquis Botticelli ou au divin Léonard, mais plutôt à quelques ascètes égarés dans leur temps, qui, depuis des années, avaient prêché dans le désert le verbe nouveau.

Par l'entremise de la littérature, les poètes anglais Shelley et Swinburne, et Rossetti, connu d'abord chez nous par ses vers; grâce à la propagande de leurs adeptes français, depuis M. Stéphane Mallarmé jusqu'au Sâr Peladan, le préraphaélisme britannique pénétra lentement chez nous et créa, avant même qu'on eût connu les œuvres de ces peintres, ignorés alors de nos générations, le petit groupe symboliste parmi lequel s'était fourvoyé M. Cottet, et l'exposition de la Rose ✝ Croix où nous avons vu figurer M. Henri Martin.

Ce mouvement fut accéléré par l'exposition, durant quelques années, au Champ-de-Mars, avec un engouement public aussi vif que passager, du dernier représentant des Frères préraphaélites, le regretté sir Edward Burne Jones, dont l'Angleterre pleure encore la perte, et l'expansion sur le continent, grâce à l'activité de quelques maisons commerciales, des principes décoratifs de William Morris.

Mais c'est surtout peu après, au sein même de l'École des Beaux-Arts, dans ce milieu éclectique formé des restants de l'enseignement traditionnel, légèrement et inconsciemment imprégné du naturalisme ambiant, que se forma le foyer d'idéalisme le plus ardent, sous la parole chaude et convaincante d'un maître qui avait conçu sa mission de professeur comme un véritable apostolat. De l'atelier fanatisé de Gustave Moreau la doctrine du maître gagna rapidement les ateliers voisins et s'étala au Salon, contribuant à grossir le flot montant du courant imaginatif.

La personnalité extrême de ce maître exceptionnel, le mystère dans lequel il tenait son œuvre, cachée même à ses plus fervents disciples et qui, depuis 1880, n'était plus guère connue que par les photographies d'autrefois, tout cela avait contribué à accroître son prestige et à marquer fortement son empreinte sur l'esprit des jeunes générations. C'est ainsi que, depuis six ou sept ans, nous avons vu fleurir, dans les rochers aigus qui hérissent les fonds de Mantegna et de Léonard, à travers les coraux, les algues, les goëmons, toute la flore et la faune sous-marines, chères à G. Moreau comme à Burne Jones, les divinités rajeunies de l'Olympe hellénique, les saintes femmes de la Bible et les pâles figures shakespeariennes du romantisme : *Muses*, *Sirènes*, *Bethsabée*, *Suzanne*, *Ophélie*, qu'on retrouve encore aujourd'hui, sans compter les *Saint Jean-Baptiste*, les *Enfant prodigue*, etc.

Comme il fallait s'y attendre, avec le temps s'est apaisée cette fantasmagorie romantique. Lassés d'eux-mêmes assez vite de tout ce qu'il y avait d'artificiel dans ces pastiches moroses, où, contre l'esprit de leur maître, ils abusaient du bitume et du bleu de Prusse, ils ont déserté de plus en plus ce monde fabuleux et ce décor mensonger pour entrer chaque jour plus avant dans la peinture de la vie. Si quelques-uns restent encore fidèles à ces anciennes habitudes, comme M. Guérin dans son curieux tableau, de belle couleur (*David et Bethsabée*); M. Courselles-Dumont (*Le Conquérant*); M. Maxence (*L'Ame de la forêt*), qui se développe avec un souvenir plus direct de Delaunay, dans un esprit décoratif très riche et très délicat; M. Bussière,

qui continue la tradition de peinture wagnérienne; MM. Lelong (*Le Démoniaque*), P. Laurens (*Hercule*), J.-A. Laurens (*La Bourrasque*), qui, bien qu'appartenant à d'autres ateliers, n'ont pu échapper à la contagion générale; M. Lévy-Dhurmer, etc., tous les autres pratiquants de cette petite chapelle ont rompu plus ou moins franchement avec tout ce dilettantisme allégorique ou mythologique. Ce sont : M. Sabatté (*Le Pauvre ; un Philosophe*), un peu enclin à la littérature, cette année, mais peintre sobre et sérieux qui semble soucieux de pénétrer à fond l'expression de la vie de notre temps; MM. Besson (*Fours à coke ; Intimité*), G. Pierre (*Après le Repas; Dans l'atelier*), en un clair-obscur mystérieux à la Rembrandt, — car le grand magicien a aussi ensorcelé toutes ces jeunes têtes, comme en témoigne encore M. Beronneau, dont *La Femme au chat noir* prend dans sa pénombre un petit air aigu, pervers et baudelairien; — MM. Jules Flandrin, grave, un peu triste, mais ému dans ses portraits; Milcendeau; d'Estienne; Bussy, avec de simples et beaux paysages, etc.

Quelques-uns même sont allés demander le sens des réalités concrètes à la terre natale de Velazquez et de Goya. C'est M. Zo, de Bayonne, déjà presque Espagnol; M. Bergès, lauréat d'une bourse de voyage en 1897, qui suit, dans deux toiles intelligentes et sobres (*Doña Maria; Domingo*), les traces de M. Richon-Brunet. Celui-ci est tout à fait un indépendant. Après M. Cottet, c'est un des champions sur lesquels comptent les jeunes de la Société Nationale. Après quelques premiers tâtonnements, il est remonté vers les beaux Espagnols, conduit peut-être par Manet, qui est un excellent guide dans ce milieu. Son réel tempérament de peintre robuste n'est pas encore dégagé entièrement des accumulations de l'observation et de l'étude. Sa toile (*Arrivée des toros à la plaza, Séville*), sans doute un peu trop chargée, attendrait quelques sacrifices; — excès de conscience n'est pas un mal — on peut compter qu'il saura s'y résoudre avec le temps.

Les Hollandais ont aussi dans la jeunesse leur petit culte intime et leurs adeptes convaincus. Van der Meer de Delft et Pieter de Hooch n'ont-ils point heureusement inspiré M. Lomont (*Dentellière, Femme à sa toilette*) comme M. Lobre, qui n'expose pas cette année; M. Marcel Clément (*Par la blanche*, curieux effet de lumière autour d'un billard); M. Edmond Picard (*Drame intime*); MM. Guiguet et Delachaux, gris et discrets, aux intérieurs plus voilés, qui se rapprochent de Cals, etc. ? C'est, dans cet esprit encore, M. Prinet (*L'Envolée*, *Le Réfectoire*, et quelques paysages) et, se rattachant

directement aux romantiques de l'Isle-Adam, à J. Dupré et à Daumier, par l'intermédiaire du regretté A. Boulard, MM. Boulard fils et Lucien Griveau, et quelques autres peintres d'intérieurs ou paysagistes qui se plaisent aux tonalités chaudes et transparentes.

Au cours de cette évolution récente de l'art, quelle a été l'atti-



JEUNE FILLE, DESSIN PAR M. MILCENDEAU
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

tude des écoles étrangères ? Nous sommes habitués à fermer les yeux sur ce qui se passe chez nos voisins, mais ils n'en continuent pas moins à se développer activement autour de nous, quelquefois même près de nous et le plus souvent grâce à notre enseignement. De tous côtés une effervescence nouvelle agite les jeunes générations. Jusqu'ici le rôle prépondérant appartient aux peuples du Nord, aux races saxonnes ou germaniques, toujours en pleine activité. Le Midi, toutefois, avec l'Espagne, qui compte un groupe de plus en plus compact

de jeunes peintres très doués : MM. Sorolla y Bastida, Soriano, Casas, Zuloaga, Barrau, Rusinol, etc., vient demander sa part de gloire au soleil de l'art. Sous l'impulsion du génie puissant et inégal, étrange et sauvage, de Bœcklin, le farouche compagnon des dieux des bois et des eaux, l'Allemagne se crée un art national, lui aussi très romantique, dont nous n'avons, au Salon, qu'un petit échantillon très savoureux avec la *Marine* de M. W. Spindler. En Grande-Bretagne, avec la persistance du souvenir des vieux Anglais, forts coloristes, et l'influence des harmonies très raffinées de Whistler, Glasgow devient le quartier général d'une petite école qui fit une certaine sensation et n'a pas été sans intéresser les yeux de nos compatriotes, il y a quelques années, à son apparition au Salon. M. Brangwyn, bien que d'origine flamande, dont le *Repos* est toujours vivement échantillonné dans un doux bariolage de tapis oriental, en paraissait alors, avec M. Lorimer, qui n'expose pas aujourd'hui, la personnalité la plus en vue. Il est accompagné, cette année, de MM. J. Lavery, Bunny, que nous avons déjà signalé, Douglas Robinson, Mme Delissa, M. Little, etc., qui appartiennent de près ou de loin à cette confession.

M. Bacon, dont le *Soir de la Résurrection* est éclairé à la lumière de M. Dagnan-Bouveret, est le seul représentant autorisé de l'école de Cornouailles, plus particulièrement actionnée par le mouvement français. Son principal instigateur, M. Stanhope Forbes, n'expose pas. Nous nous en voudrions de ne pas citer à part M. Chetwood-Aiken, dont le *Pardon de Sainte-Barbe-au-Faouet* a de si beaux éclats espagnols.

Par leur commune parenté avec le peintre Whistler, qui est son grand directeur de conscience, l'école américaine est alliée avec les Écossais assez étroitement pour qu'il arrive parfois de les confondre. Sa place dans l'art de notre temps est considérable. Formés près de nous — comme les Scandinaves (Danois, Suédois, Norvégiens, Finlandais), glorieusement représentés par de beaux peintres comme Kroyer, Thaulow, Edelfelt, Wilhelmson, Osterlind, Grimelund, — vivant parmi nous et mêlés entièrement à notre vie, les Américains se sont rapidement assimilé nos moyens, qu'ils ont adaptés à leur tournure d'esprit particulière, et ont formé une école indépendante et très active, qui s'accroît rapidement. Il en est comme M. Harrison, à demi Français, qui n'expose pas cette fois, non plus que le patron de la confrérie, M. Whistler; mais nous avons M. Sargent, toujours brillant, M. Alexander, d'une grâce excentrique et savou-

reuse, M. Mac-Ewen, mystérieux et doux, M. Johnston, M. Hamilton, M. Pepper, et tant d'autres, car ce sont de beaucoup les plus nombreux.

M. Burnand, avec ses portraits et ses *Disciples* courant au sépulcre le matin de la Résurrection, dans une émotion indicible, et M. Baud-Bovy, avec ses vues de la montagne qu'il a réhabilitée dans l'art, font honneur au petit peuple helvétique qui, malgré quelques rares personnalités, marchait depuis longtemps assez en arrière. Mais la place d'honneur, cette année, comme c'est encore bien souvent le cas, appartient à la Belgique.



LE SILEX, PAR M. CORMON
Fragment de la décoration destinée au Museum.
(Société des Artistes français.)

Comme tous les ans, cette nation qui est plus que notre voisine, ce peuple franco-flamand, intelligent, actif, ardent foyer de culture littéraire et artistique, nous envoie nombre de toiles franches et hardies, frappées toutes au coin des préoccupations contemporaines. Car, s'ils n'oublient pas leurs traditions, conservées jalousement comme une richesse morale de la nation qu'il faut soigneusement entretenir, nul pays, peut-être, ne s'est soucié plus vivement, dans le monde intellectuel, des hautes questions qui passionnent aujourd'hui la société. M. Constantin Meunier nous en a fourni bien des fois de beaux et grands exemples, avec les poignants sujets de ses bronzes et de ses tableaux. Nous le retrouverons à la statuaire. Mais, dans ce milieu plus ou moins exclusivement préoccupé de l'aspect extérieur des choses, entre MM. Courtens, Claus, Baertsoen, Willaert, Verstraete, Dierks, etc., se détachent nettement deux figures, dont l'une, plus particulièrement, offre pour les hommes

de notre génération une signification très précise. Je veux parler de M. Delville et surtout de M. Frédéric.

Comme nous le constations précédemment pour nos jeunes compatriotes, ces deux artistes se sont retournés, eux aussi, vers les maîtres du passé. M. Delville est remonté vers les exquis Florentins du xve siècle, si élégants et si hautains, pour reprendre directement leur tradition en une composition un peu maniérée, mais d'une douce et fraîche harmonie (*L'École de Platon*), où, dans un beau paysage imaginaire, de nobles jeunes gens groupent en des poses harmonieuses leurs longues et fines académies, aux modelés délicats, au dessin savant et fier. C'est vraiment d'un art très raffiné et très subtil.

Tout autre est, certes, le triptyque de M. Léon Frédéric : *Les Ages de l'ouvrier*. Cet artiste n'est point un inconnu pour nous. Bien qu'il ne quitte guère son champ d'action pour fréquenter nos milieux artistiques, il ne manque jamais d'exposer à nos Salons. Nous avons vu maintes fois ses sujets, d'un symbolisme audacieux, où il se servait de la langue expressive et singulière de Botticelli et des préraphaélites, qu'il serrait encore dans un dessin précis, aigu, volontaire, pour faire une véritable propagande sociale en faveur des humbles, des déshérités, des souffrants, des masses populaires qui fermentent sourdement à la surface de ce monde trop étroit désormais pour faire vivre l'humanité.

Le triptyque de cette année appartient à cette inspiration ; cependant, dépouillant toute forme allégorique et se rapprochant de ses maîtres nationaux primitifs, M. Frédéric entre directement dans la peinture de la vie actuelle. Les *Ages de l'ouvrier* font suite aux *Ages du paysan*, exposés jadis; mais ici avec quelle autre acuité, quelle autre force pénétrante, quelle autre énergie dans la pensée et dans l'écriture ! C'est que le sujet avait, certes, de quoi émouvoir autrement M. Frédéric, qui l'a traité comme le résumé de son enseignement moral.

Ainsi que la composition de M. Cottet, de laquelle on ne peut manquer de la rapprocher, autant en raison de ses analogies morales que de ses dissemblances de traduction pittoresque, l'œuvre de M. Frédéric est un triptyque. C'est une combinaison qui lui est d'ailleurs familière. Dans le panneau central, la foule, ce grand organisme changeant et tourmenté, à laquelle M. Frédéric, sous l'influence inconsciente de divers courants néo-évangéliques et surtout politiques et économiques, a voué une sorte de tendresse passionnée;

la foule, grouillant dans les rues, dans un papillotage remuant qui surprend un peu nos yeux habitués aux simples et grandes harmonies. Au premier plan, des enfants, sur le trottoir, sur la chaussée, dans le ruisseau, les uns déjà mêlés aux devoirs et aux charges de la vie, faisant les commissions du ménage, portant du pain, cherchant du lait; d'autres, accroupis, jouant aux cartes, avec des mines profondément perverses qui inspirent un sentiment de douleur et d'effroi. En arrière, l'amour. L'amour, à travers les rues, en allant au travail, au milieu de toutes les contagions de la débauche et du vice — et, certes, le peintre nous en fait juger par cette inoubliable figure, coiffée d'une casquette qui pourrait devenir symbolique, qu'on voit tournée vers une jeune fille prise à la taille et qui se défend mollement. Plus loin, d'autres personnages douloureux ou sinistres, et dans le fond, comme fin à cette vie de misère et de hasard, monte dans une rue un corbillard qu'avive la note rouge des drapeaux de la révolte. A gauche, du moins, c'est le travail dans le labeur et l'effort, le travail toujours consolant et réconfortant : des hommes qui peinent pour fixer un échafaudage. A droite, la maternité avec ses charges, mais aussi avec ses joies : tout un fourmillement de marmots dans les bras, au sein, sur les genoux, et, touchant symbole de la fraternité populaire : une femme tenant un enfant qui se penche pour baiser celui d'un autre.

Ah ! ce n'est point là, certes, un tableau très gai. Peut-être encore est-il plus grave et plus triste dans son enseignement que les fameuses fresques du Campo Santo ou les Danses des morts allemandes. Nous sommes loin des joyeuses kermesses et des galantes paysanneries d'autrefois. C'est que, depuis Millet, c'est d'un œil autrement sérieux qu'on porte ses regards sur ce monde.

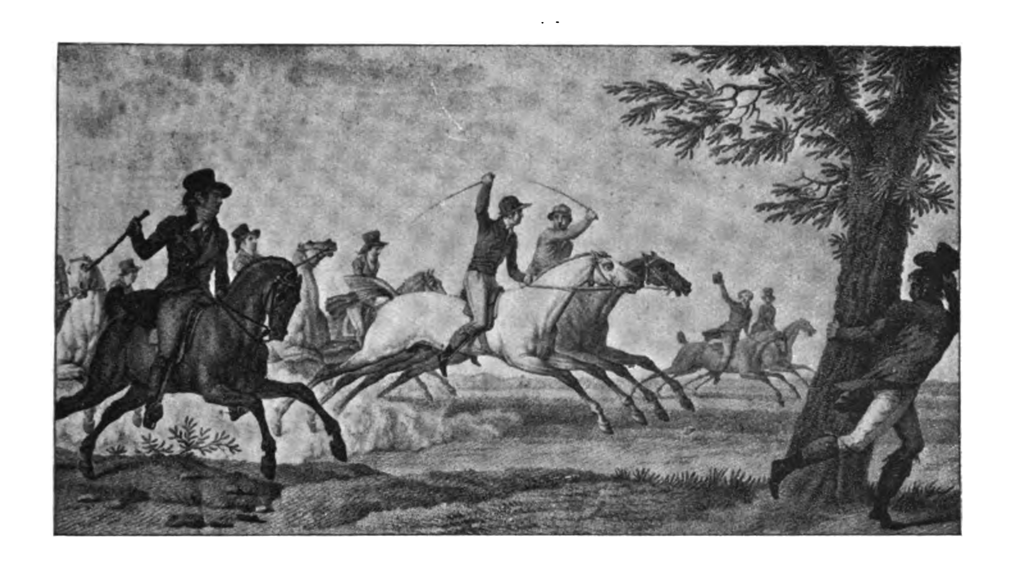
Les tableaux de M. Cottet et de M. Frédéric resteront comme des œuvres caractéristiques de notre génération. Notre temps ne sera donc point perdu pour l'avenir, puisque nous aurons trouvé des interprètes fidèles et émus de toutes les grandes passions généreuses qui nous agitent, puisque nous aurons montré que nous ne sommes point restés indifférents à toutes les préoccupations poignantes qui tourmentent ce vieux monde, qui tient encore par tant de liens au passé et qui rêve de s'affranchir et de se renouveler sur d'autres bases. Tous les troubles qui font palpiter notre humanité contemporaine, chimères ou utopies si l'on veut, ces rêves de fraternité et de justice, cette tendresse pour les humbles, cette pitié pour les misères, cette sympathie que nous éprouvons même pour les êtres inanimés, les poètes,

les romanciers ne seront donc point les seuls à l'avoir fait connaître, à apprendre que nous avons eu, nous aussi, l'illusion désintéressée de rêver, pour ceux qui viendront plus tard, des jours meilleurs. Il ne sera pas dit que l'art, expression suprême de la vie, sera resté en dehors de la vie, hypnotisé sur lui-même, dans sa propre contemplation, enfermé dans le culte étroit de traditions surannées pour répéter à satiété des formes et des idées que d'autres auront mieux dites avant nous. La vraie tradition, celle que nous ont léguée tous les maîtres, n'est-ce point de s'imprégner étroitement de la vie de son temps, de la fixer et de l'expliquer, non seulement pour l'avenir, mais pour les contemporains eux-mêmes, qui apprennent ainsi à l'aimer, de ne pas se livrer uniquement à un jeu stérile de dilettante, mais de considérer son art comme une des plus hautes manifestations de l'esprit humain toujours en marche? Quelques-uns d'entre nous ont su le comprendre. Ne craignons pas de nous montrer reconnaissants.

LÉONCE BENEDITE

(*La fin prochainement.*)





LES TROIS VERNET

> M. Vernet a reçu et recevra quelque temps encore les faveurs du suffrage universel, mais l'avenir lui sera dur.
>
> Malheur aux artistes qui n'auront travaillé que pour amuser la plèbe contemporaine ! De leur vivant ils reçoivent toute leur récompense. Le succès leur arrive éclatant, sans mesure. Qu'ils demeurent ensevelis dans cette gloire, plus banale peut-être que la fosse commune.
>
> THÉOPHILE SILVESTRE

« Pourquoi voit-on toujours le mal l'emporter sur le bien ? » demande au docteur Rémonin de l'*Étrangère*, pour lequel posa notre Henri Favre, une de ces caqueteuses chères au théâtre de Dumas. Et Favre de répondre ce mot plus profond que le caractère de Rémonin : « Parce qu'on ne regarde pas assez longtemps. »

La postérité est donc une permanente cour d'appel pleine de pourvois en cassation d'où sortent perpétuellement revisés des procès civils, historiques ou artistes.

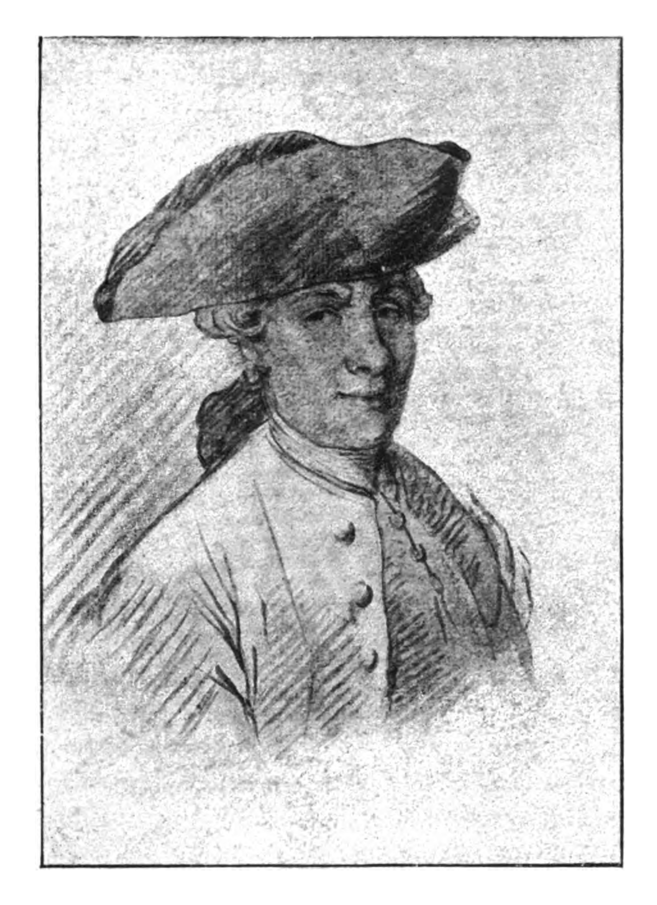
Et l'admirable de ce ressort, c'est que les procès mal jugés ne l'étant pas seulement par défaut, mais aussi par excès, nous voyons reparaître à la barre du temps ceux à qui le passé récent se montra

trop doux et rentrer dans le rang ceux qu'on avait indûment tirés une faveur inéclairée ou irréfléchie. C'est donc une imprudente réapparition que celle qui vient faire déjuger de trop hâtives renommées. Mais un tel redressement est, non moins que l'autre, nécessaire à l'équilibre de la balance ; ce n'est pas assez de couronner les méritants si leur diadème n'est fait des rayons impudemment attribués aux médiocres.

Il y a de ce dessillement dans celui que nous cause la réapparition, à la surface de tant de louanges, de la trinité des Vernet, en l'honneur de laquelle il n'y a plus à se signer, et que le Saint-Esprit n'a pas visitée. Pas même sous la forme de ce frère Philippe, supérieur vénéré des Ignorantins, dont le portrait hérita sans doute de l'estime que le modèle inspirait et que nos parents tinrent pour chef-d'œuvre. Rien autre pourtant qu'en ce désagréable et superficiel miroitement de toile cirée commun à toutes les toiles et surtout aux portraits d'Horace Vernet la fausse bonhomie du personnage vêtu de drap d'un noir sans beauté, la fausse édification théâtralement graduée d'un rameau de buis, d'un crucifix, d'une statuette, la fausse simplicité d'une lézarde de portant dans un mur truqué, le tout amalgamé dans la fausse dignité d'un faux chef-d'œuvre. Que dire des autres portraits ? Si celui de la maréchale de Castellane, née Greffulhe, à défaut d'immortalité peut paraître assuré d'une élégante durée, c'est à la touchante grâce du modèle qu'il le devra, sous la fine auréole de ses frisons dorés, en l'exquise délicatesse d'un visage de fleur dont la tige est ce buste jeune, ce corps charmant simplement infléchi en une bien féminine attitude que le peintre sut au moins surprendre et fixer, bien plutôt qu'à ce dernier qui le fut si peu, en dépit de pauvres recherches de complémentaires, dans ce que le savant et savoureux Whistler eût appelé un arrangement en rouge et vert, et qui ne présente pas plus la riche alliance de ces deux tons dans la *Sibylle persique* de van Eyck des collections Rothschild que la criarde harmonie rouge et verte d'un devant de cabaret que Baudelaire avait intitulé : *Douleur délicieuse*. Non, rien que le rappel, par le feuillage d'un camélia se détachant sur une tenture garance, des carreaux de même ton d'un tartan dont s'enveloppent prosaïquement les genoux de l'idéale jeune femme.

De même, exposé sous le numéro 311, le portrait de son fils ne nous offre que l'image d'un joli garçonnet, à la moue volontaire, hardi sous sa calotte de cheveux blonds, et tout fier d'avoir battu en

brèche... un pot de laurier-rose. — Au reste, c'est une si parfaite habitude de mal peindre en laquelle les toiles de ce plus illustre des Vernet entretiennent notre œil, que les organisateurs de l'exposition ont dû, sans doute pour n'en pas troubler l'ordonnance, reléguer presque hors de vue un portrait de femme qui, le premier jour, figurait en



JOSEPH VERNET, PAR LA TOUR

Collection de M. Delaroche-Vernet.)

meilleur rang, et dont la moins inférieure qualité jurait parmi l'entourage. — Le portrait de Mme Delaroche-Vernet, petite châtelaine anémique et moyenâgeuse, une fleur à la main, tient du dessus de pendule et de l'en-tête de romance. Certes, vous demanderiez en vain à ce pauvre portrait-étude de M[lle] Mars la raison de tant de triomphes. Combien près de lui s'éveille victorieusement, en notre souvenir, la magnifique étude-portrait de M[lle] Georges dans la collection Pourtalès!

La famille royale du czar Nicolas Ier au xvie siècle, représentée sous la forme d'une chevauchée de dames et de varlets comme on en voit aux devants de cheminées en papier peint des hôtelleries, fait presque regretter l'alliance russe. Une tête de Christ n'est peut-être pas inférieure à celles de Dagnan-Bouveret; mais est-ce beaucoup dire ?

Le portrait de la marquise de Girardin est d'un ridicule touchant. La dame vogue toute seule sur un canot du nom de *L'Aimée*. Un saule pleure au dessus; un voile flotte au travers; une écharpe trempe dans l'eau; et rien ne nous est épargné : souliers à cothurnes et lorgnons en bésicles. Mais la palme — une palme qui devrait être un bouquet d'edelweiss ! — est pour un petit portrait de Louis-Philippe à Reichenau, bien précieux pour le Club alpin. Dans un paysage de montagne, le roi, en toupet et l'alpenstock à la main, s'apprête à noter sur un agenda les beautés de ce site alpestre.

Un autre portrait de Louis-Philippe, comme duc d'Orléans, nous rappelle l'extraordinaire portrait de ce prince tracé par les Goncourt dans leur *Italie d'hier*.

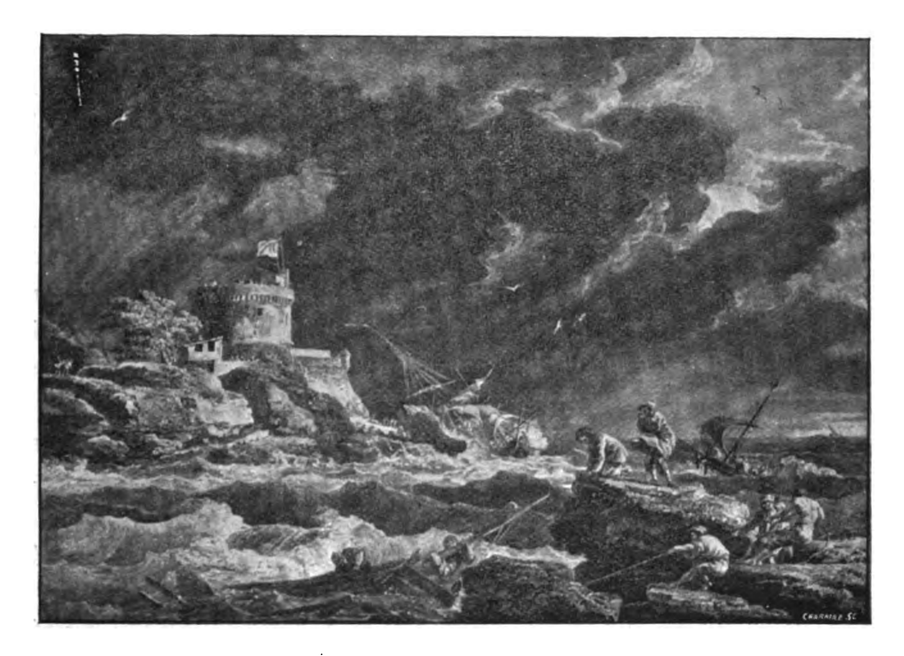
Et, dans le tableau de genre, *La Ballade de Lénore, L'Aigle russe déchirant la Pologne, Mazeppa*, ne sont que de romanesques couplets à prétentions grandioses. C'est ainsi que le petit tableau de l'*Oiseleur* fait penser à un Millet sans génie.

Oui, sans génie; tel est le correctif, le *privatif* qui s'ajoute forcément à tout grand nom dont le souvenir s'évoque au cours de cette exposition trilogique. C'est à un Canaletto sans génie que font penser ce port de Toulon, ce port de Marseille de Joseph Vernet. Sans génie encore, ces Corot[1], aussi pourtant préventifs en leur fin mélange du rose des édifices romains, au bleu tendre du ciel, de l'eau qui les redit et où ils tremblent; les deux toiles les plus délicates de cette exposition de Joseph, gâtées pourtant par ce ridicule *feuillé* de l'époque, duquel Gavarni fait dire à un de ses personnages : « Pourquoi le fais-tu toujours avec les mêmes 3 ? ». Hubert Robert sans génie dans ce tout de même joli tableau des *Lavandières*, au groupe agréable. Mais surtout, parmi tant de tempêtes de carton et de clairs de lune en tôle entre tant de soleils levants ou couchants aux tons de coing, Claude Lorrain sans génie !

Certes Carle m'en paraît moins dénué, avec au moins des idées cocasses : son clerc de procureur le nez dans un cornet, durant que

1. Qui, lui-même, n'en put mettre dans la copie qu'il fit de la toile de Joseph Vernet, en 1820.

son coiffeur le poudre ; un pisseur renouvelé de Jan Steen, dans un coin de tableau, sorte de *besogneux* naturels et pressés qu'il aimait peindre accroupis sous l'escabelle même de l'afficheur qui interdit les ordures ; des gens en perruque en proie à cet inconvénient prévu par Poë, et dont il écrit : « Je ne sais comment l'accrochement se fit, mais il eut lieu », avertissement redevenu salutaire en notre temps où les femmes se remettent à porter perruque. Et



ORAGE IMPÉTUEUX, PAR JOSEPH VERNET

d'autres caricatures, dont deux[1] ont quelque chose de Constantin Ghys ; puis ces montgolfières qui mènent un peintre assez près du soleil pour le portraiturer, ou font voir à l'aéronaute la lune en plein midi, en le plaisant retroussement de jupes d'une Incroyable pendue à sa nacelle. Je ne parle que pour mémoire de maladroites aquarelles représentant des exercices équestres. Celles-là ne valent guère mieux que les surprenants *ex-voto* qui déconcertèrent notre piété dans un couvent de la Turbie. Il y en avait plus de mille qui figuraient des gravats ou des attelages arrêtés par la Sainte Vierge au-dessus d'un enfant miraculé ; je me souviens surtout de l'une d'elles, où se voyait un cochon noir reniflant un marmot auquel Marie, pour le sauver du groin menaçant, infusait sans doute une odeur

1. N° 141.

délicieuse. Enfin, bien des amusantes gravures de modes aux drôlatiques appellations : cravates à oreilles de lièvres; cheveux François Ier; chapeau en barque ou en bateau; habit crottin; charivari de breloques.

Si je veux encore décrire une petite Sapho en lithographie, attribuable à je ne sais lequel des trois, des quatre Vernet, en son modeste cadre, c'est qu'elle m'émeut sous la pluie à bâtons rompus qui noie son paysage de rochers incisés d'inscriptions grecques, sous ses faux bijoux, ses culottes, son turban de sultane de Madame Cottin, en son attitude prête pour le matassin à côté d'un pissenlit symbolique; c'est que je vois en elle, en dépit de ces détails falots, la mère de deux nobles filles de Chassériau, la Sapho qui se jette, laquelle inspira Gustave Moreau, qui n'en faisait pas mystère; et cette autre plus pathétique Sapho, théâtre de mouvements opposés, non résolus encore entre sa torture amoureuse et l'épouvante du trépas, les traits convulsés d'une éparse horreur, la main crispée d'un vertige mortel, tout le corps ramassé en un élan retenu, blotti au fond de cette tragique anfractuosité comme un alcyon humain terrifique et tendre.

Nous voici loin de la plaisante Sapho de Vernet, qui eut du moins cette grâce de nous rappeler ces sœurs poétiques. Ainsi de nombre de leurs tableaux, desquels on peut résumer qu'ils offrent un éminent et historique exemple de ce que des contemporains peuvent supporter de génie : — à savoir, en manquer.

C'est pour cette instructive conclusion qu'il faut savoir gré aux distingués instigateurs de cette exposition d'avoir dérangé les Vernet dans leur immortalité revisable. « On ne peut pas être et avoir été », dicton qui devient profond quand on l'applique à l'usurpation des royautés d'art. Mais une voix l'avait déjà chanté de son vivant au brillant Horace : « Vous n'avez qu'un temps à vivre ! » — La même oraculaire voix de Baudelaire qui prônait Wagner sous les sifflets parisiens en 1861, voix de métal incorruptible dans lequel vibrent toutes les notes et reluisent tous les filons de nos plus puissantes ou subtiles admirations d'aujourd'hui : Delacroix, Ingres, Millet, Manet, Gautier, Flaubert, Leconte de Lisle, Desbordes-Valmore, Pierre Dupont, Whistler, Seymour-Haden, Legros, Bracquemond, Jacquemart.—Et c'est un si sagace discernement qui rend plus inexorable un tel oracle formulé à propos d'Horace : « Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une irritation de l'épiderme français ». — Et c'est à Dumas père, — dont

l'art n'est pas sans rapports avec celui de ce Vernet, que le critique dédiait cette autre appréciation pittoresquement similaire : « éruption volcanique ménagée avec la dextérité d'un savant *distributeur !* »

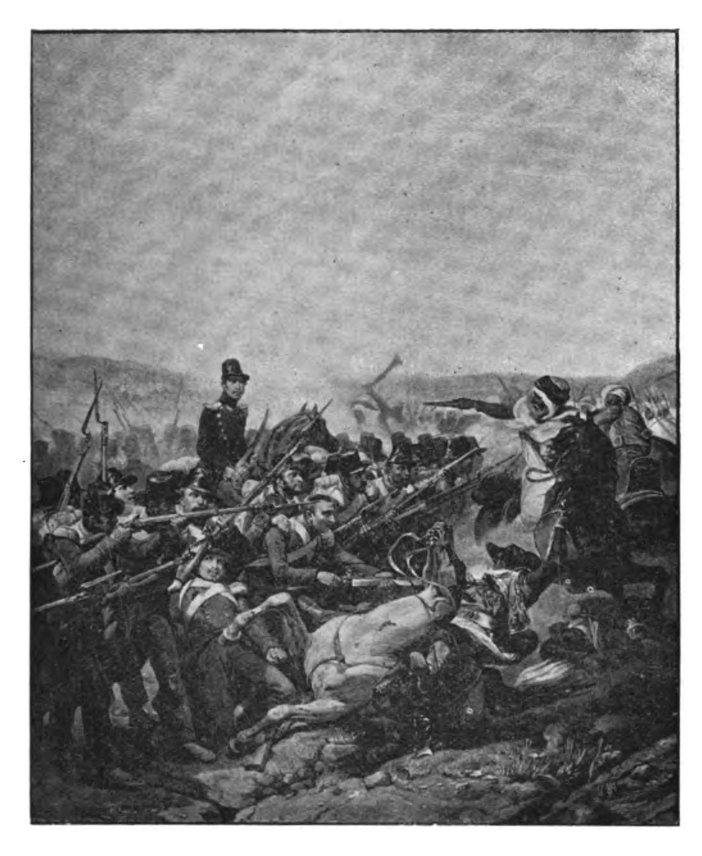
Quant au durable instantané de Théophile Silvestre sur Horace



DÉPART POUR LA CHASSE, PAR CARLE VERNET

Vernet, le peintre à la fois « dépourvu de caractère dans le dessin, d'unité dans la composition, de magie dans le clair-obscur, de concentration dans l'effet et d'harmonie dans la couleur », — « un peintre sans émotion, sans poésie, sans caractère ; qui comprend le paysage en officier d'état-major, l'histoire en sténographe, la splendeur en tapissier », — en un mot : « le Raphaël des cantines ! » qui n'a gardé « dans sa mémoire qu'une bigarrure des objets », — « à qui la

gravité et la réflexion vont comme le silence et la solennité conviennent à la pie et à l'écureuil », — et « qui a tué quarante ans d'un pinceau impassible tous les peuples du monde », c'est une magistrale interview, au réquisitoire inéluctable, au questionnaire habilement insidieux : « La quantité n'est pas la qualité, et Dieu me préserve



PREMIÈRE CAMPAGNE DE CONSTANTINE, PAR HORACE VERNET

(Musée de Versailles.)

d'établir entre l'artiste français et le peintre flamand un rapprochement sacrilège. Le génie de Rubens s'épanche en splendeurs immortelles ; la verve d'Horace Vernet flue en vulgarités éphémères ; le maître d'Anvers répand triomphalement l'éloquence et l'art ; le faiseur de Paris en répète intarissablement le caquetage : l'un est le lion, l'autre est le singe ». — « Les plus importants tableaux du peintre de la *Smala* sont des ouvrages mort-nés ». Conclusion sévère. Moins pourtant que celle-ci, la plus caractéristique, du peintre sur lui-

même : « Je n'ai qu'un robinet, mais il a bien coulé, et quiconque, après moi, s'avisera de l'ouvrir, n'en verra sortir rien de bon ». — Ce robinet a la forme d'un canon, et la gloire d'Horace Vernet, qui en a tant coulé, ressemble à ce petit rond de fumée qu'il a peint dans sa *Bataille de l'Alma*, et dont il a dit : « Ça, c'est une observation très exacte que j'ai faite sur l'artillerie ; cet anneau de fumée paraît ainsi quand la pièce a fait feu ». — L'avenir, et pas très lointain, jugera-t-il que le seul tableau d'Horace Vernet vendu son juste prix fut cette tulipe qu'il peignit à onze ans pour Mme de Périgord, et qu'elle lui paya vingt-quatre sols ? — Le petit anneau de fumée lui-même est-il près de se dissiper ? — Et ça, est-ce une très exacte observation faite sur la gloire ?

ROBERT DE MONTESQUIOU





BIBLIOGRAPHIE

VELAZQUEZ, par M. A. de Beruete, préface de M. Léon Bonnat, de l'Institut[1].

Peintre doublé d'un érudit et d'un lettré, admirateur passionné de Velazquez son grand compatriote, M. A. de Beruete était tout préparé pour nous donner sur « le plus peintre des peintres » — ainsi que l'appelait Thoré — la solide et belle étude qu'il vient de lui consacrer. C'est bien, en toute sincérité, la mieux renseignée qu'on ait produite jusqu'à présent sur les ouvrages du maître, non pas sur tous, car M. de Beruete, en critique consciencieux, ne parle que de ceux qu'il a vus, qu'il a pu étudier à loisir et analyser à fond ; mais tout au moins nous en décrit-il la plus nombreuse et importante partie. Quatre-vingt-trois peintures ont été patiemment scrutées, passées au crible d'un examen rigoureux par l'auteur et, finalement, acceptées par lui comme absolument authentiques. Est-ce à dire que les jugements portés par M. de Beruete sont tous irréfutables et doivent être acceptés sans discussion, les yeux fermés? Nous ne le croyons pas. Plus d'un doute nous assiège et nous poursuit : par exemple, à l'égard du bien fondé de l'attribution à Velazquez du *Christ à la colonne* appartenant à la National Gallery. Malgré la grande compétence de M. de Beruete, nous n'hésitons pas à faire ici cette réserve, quitte à indiquer les motifs et les causes de ce qui, dans cette composition, nous trouble et nous inspire plus que de la défiance. On sait qu'au point de vue de ses dimensions cette peinture, qui comprend trois personnages représentés de grandeur naturelle, constitue déjà par elle-même une page tout à fait exceptionnelle, comme ouvrage religieux, dans l'œuvre et les habitudes de Velazquez. Or, qu'un tel tableau, si important en tant que proportions et composition, soit demeuré ignoré de tous les biographes, même contemporains de l'artiste, comme de tous les historiens de l'art en Espagne, et cela jusqu'en 1862 ou 1863, époque où M. Savile Lumley, depuis lord Savile, en fit l'acquisition à Madrid, voilà déjà qui est bien fait pour nous surprendre. De quel couvent, église, chapelle ou oratoire, pouvait donc bien provenir cette toile, restée jusqu'alors si complètement inconnue ? C'est ce qu'on ne nous dit pas, et le catalogue de la National Gallery reste muet sur cette provenance. Ce ne serait là, toutefois, qu'un bien mince indice, s'il était l'unique, pour éveiller et corroborer suffisam-

1. Paris, H. Laurens. Gr. in-4° jésus, XI-215 p. avec 16 héliog. hors texte et 68 blocs typographiques, plus un portrait de Velazquez gravé à l'eau-forte par M. Léon Bonnat.



ment des soupçons. Mais ce qui nous paraît plus grave, même tout à fait inquiétant, c'est la nature du sujet représenté et l'arrangement de la composition, tout à fait insolites chez le maître. Que dire du thème qui s'y trouve traité? Il est d'un caractère tel, et d'une inspiration si fade qu'il pourrait plaire à un mystique, à un Zurbaran, à un Alonso Cano, à un Juan Rizi; mais qu'il soit venu à la pensée, toujours si virile, de Velazquez, de faire servir la vue des souffrances du Christ à inspirer la pitié, la compassion d'un enfant, voilà qui redouble encore et justifie davantage nos hésitations. Sans doute Velazquez était sincèrement religieux; mais, de là à imaginer et à traduire sur la toile une aussi mièvre donnée, il y a un abîme. Aucune de ses œuvres antérieures n'autorise la supposition qu'une création conçue dans un ordre d'idées uniquement puéril et dévot soit jamais éclose en son cerveau.

Et puis, ce Christ herculéen, que M. de Beruete range, pour la date de l'exécution, non loin du *Christ en croix*, aux formes si choisies, du musée du Prado, n'est-il pas absolument une exception, une disparate dans son œuvre, tant il est singulièrement peu en accord avec les goûts d'élégance et de constante distinction, quant au choix des formes, qui caractérisent Velazquez? Ce sont là autant de remarques que l'on ne peut s'empêcher de faire en étudiant cette peinture, et elles ne contribuent pas à en faire accepter sans réserves l'authenticité.

En résumé, l'attribution à Velazquez de cette peinture, anormale par tant de côtés, nous paraît avoir été un peu trop libéralement formulée par M. de Beruete. De nouvelles et plus complètes recherches seraient en tout cas nécessaires pour arriver à la rendre plausible, sinon acceptable; et pour cela il y aurait, selon nous, grand intérêt à retrouver dans le passé à qui appartenait le *Christ à la colonne* avant son acquisition par lord Savile, et quelle en était la provenance.

Nous aurions encore bien d'autres objections à présenter à M. de Beruete, notamment à propos de l'*Adoration des bergers* de la National Gallery, qu'on veut rendre à Zurbaran en l'enlevant à Velazquez, et même de ce portrait de *Juan Mateos*, le porte-arquebuse de Philippe IV, qui appartient à la Galerie royale de Dresde. A l'époque où en fut faite l'acquisition, ce portrait était considéré comme une production de l'école de Rubens. Certes, cela n'empêcherait pas que l'ouvrage pût fort bien être de Velazquez. Mais la très délicate et sans doute très fidèle photogravure qui le reproduit dans l'ouvrage de M. de Beruete indique un modelé, une facture si flamande d'apparence, que tout observateur n'ayant que cet unique document pour guide pensera que le portrait de *Juan Mateos*, si fondu de touche et si peu comparable au ferme et puissant portrait de *Martinez Montañes*, semble, comme technique, beaucoup plus voisin de l'atelier de Rubens que de celui de Velazquez. C'est donc un tout petit point d'interrogation que nous posons ici et non un débat que nous ouvrons; il serait par trop hasardeux et téméraire de l'entamer, n'ayant pas l'original même sous les yeux.

Passons aux ouvrages de Velazquez de notre musée du Louvre; là, du moins, il nous sera loisible d'appeler les originaux en témoignage. Mais ils ne sont guère nombreux, et M. de Beruete n'y compte tout au plus que deux peintures indiscutablement authentiques. L'une est naturellement ce véritable bijou de notre musée : *L'Infante Marguerite*. « Il est difficile, dit M. de Beruete, de donner une idée de la délicatesse de ce visage, de la douceur candide du regard et de la qualité des reflets de la ravissante chevelure ». L'autre est le portrait de la salle

Lacaze portant le numéro 1735, et que le catalogue donne à tort comme représentant *Marie-Thérèse*, femme de Louis XIV, alors que c'est précisément l'étude préliminaire qui servit à Velazquez pour le portrait, plus important en hauteur, de *Marianne d'Autriche*, seconde femme de Philippe IV, appartenant au musée de Vienne. Quant au portrait de *Philippe IV*, de la même salle Lacaze, ce n'est qu'une médiocre copie. Celui de la Grande galerie, et qui représente le roi en costume de chasse, a toujours passé pour être une réplique, ou peut-être encore un pastiche, puisqu'il offre certaines différences dans les détails du costume. D'exécution assez molle, ce portrait ne saurait soutenir la comparaison avec celui du musée du Prado, son modèle. M. de Beruete ne fait pas grand état de la petite toile intitulée : *Réunion de treize personnages*, au nombre desquels le catalogue persiste, contre toute évidence, à vouloir reconnaître Velazquez et Murillo. Il estime que le dessin en est étriqué, l'exécution molle et l'arrangement plutôt banal ; finalement, il conclut à un pastiche composé à l'aide d'emprunts faits au groupe de personnages qu'on voit dans la *Vue de Saragosse* et dans la *Chasse au sanglier*, où Velazquez a peint ces mêmes groupes dans des dimensions à peu près identiques. L'opinion de M. de Beruete est à considérer.

Ce que nous voulons louer par-dessus tout dans le consciencieux travail de M. de Beruete, c'est la précision, la netteté, l'ampleur de jugement qu'il apporte à analyser et à décrire l'évolution progressive et toujours de plus en plus magistrale qui marque, chez le grand artiste, chaque nouvel ouvrage, et comment ce merveilleux progrès se manifeste, sans hésitation ni temps d'arrêt, comme sans velléité de retour en arrière. C'est aussi avec une scrupuleuse exactitude que l'auteur suit pas à pas les productions du maître, disant les imperfections ou soulignant les qualités propres à chaque œuvre, indiquant enfin, en critique attentif, tout ce qui contribue, caractère ou exécution, style ou coloris, à la particulariser. Peintre lui-même, M. de Beruete devait naturellement insister sur les matérialités du métier et, mieux qu'aucun autre, nous faire comprendre la générale et si personnelle technique de Velazquez. Nous lui devrons, sous ce rapport, de bien précieuses et fines observations.

M. de Beruete insère dans son étude le fac-simile d'une pièce inédite : la généalogie de Velazquez écrite de sa main même, et publie divers fragments, peu connus, de certaines lettres que Philippe IV envoyait à ses ambassadeurs au sujet de son artiste préféré voyageant en Italie et dont le retour, au gré du roi, se faisait par trop attendre. Tous ces documents offrent un grand intérêt.

L'étude de M. Bonnat sur l'ensemble de l'œuvre de Velazquez, placée en guise de préface en tête de l'ouvrage, et dont les lecteurs de la *Gazette* ont eu la primeur, constitue par elle-même un morceau de la plus haute valeur esthétique. Le portrait de Velazquez, qu'il a gravé à l'eau-forte d'après le tableau des *Meninas*, où, comme l'on sait, l'artiste s'est représenté lui-même, prouverait, s'il en était besoin, que M. Bonnat est en possession de toutes les maîtrises, qu'il ait la plume, la pointe ou le pinceau à la main.

P. L.

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.




ART
INDUSTRIEL

40e ANNÉE — 1898

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE	ÉTRANGER
Paris . . . . . Un an : **60** fr. Six mois : **30** fr.	États faisant partie de l'Union postale :
Départements — **64** fr. — **32** fr.	Un an : **68** fr. Six mois : **34** fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1er de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. Babelon (de l'Institut), Bode, Bonnaffé, H. Bouchot, Mis de Chennevières (de l'Institut), de Champeaux, G. Frizzoni, de Fourcaud, P. Gauthiez, de Geymüller, S. de Giacomo, A. Gruyer (de l'Institut), J.-J. Guiffrey, Henry Hymans, Lafenestre (de l'Institut), Paul Lefort, Mabilleau, Lucien Magne, Maurice Maindron, A. Marguillier, Roger Marx, Maspero (de l'Institut), André Michel, Émile Michel (de l'Institut), Ém. Molinier, Eug. Müntz (de l'Institut), P. de Nolhac, Gaston Paris (de l'Institut), B. Prost, Salomon Reinach (de l'Institut), Ary Renan, Édouard Rod, Saglio (de l'Institut), Six, Schlumberger (de l'Institut), M. Tourneux, W. de Seidlitz, Ch. Yriarte, etc., etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent **gratuitement**

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : **5 francs.**

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT.



494e Livraison. 3e Période. — Tome Vingtième. 1er Août 1898.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

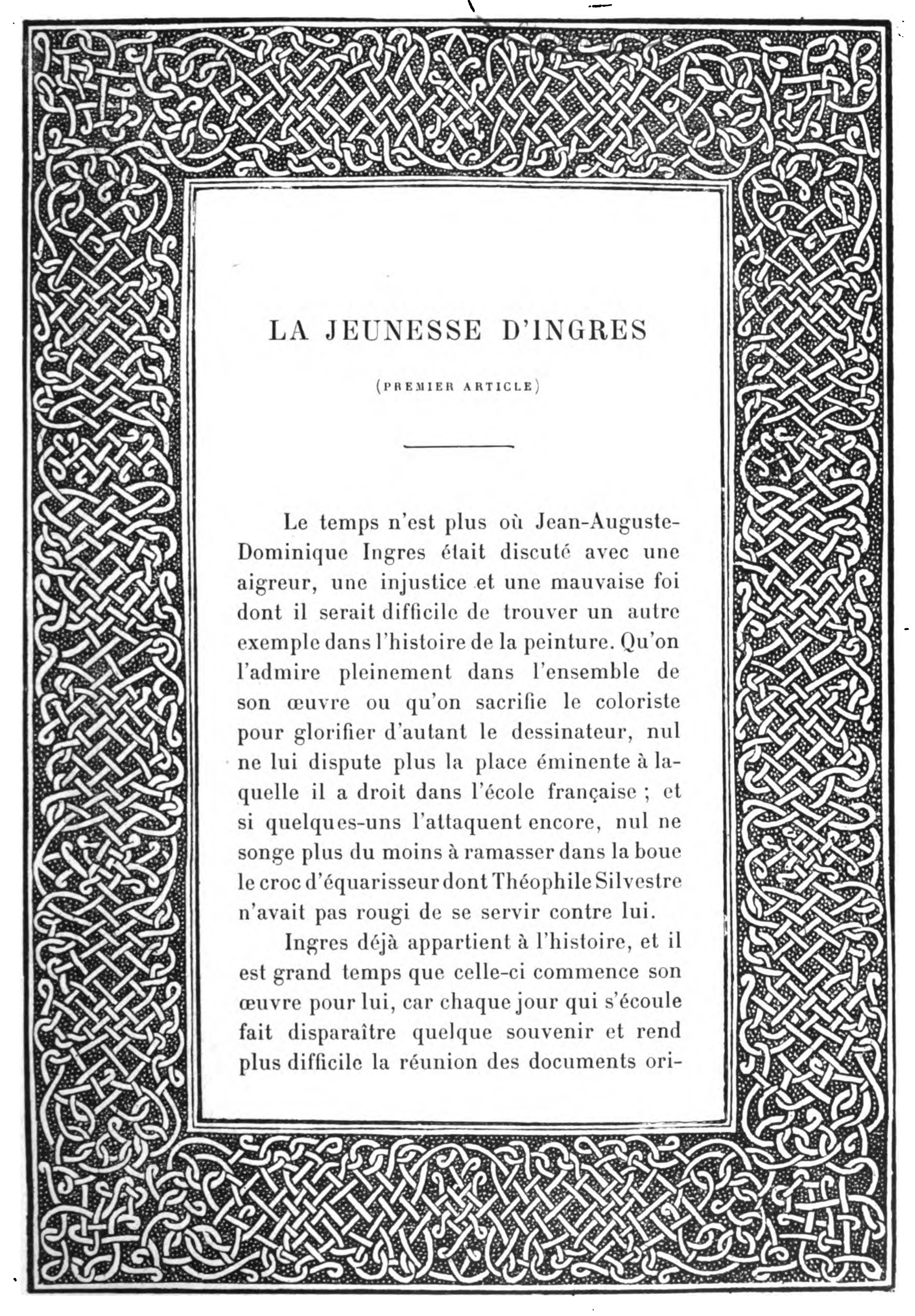
Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.

LIVRAISON DU 1er AOUT 1898

TEXTE

GRAVURES

Les gravures : **Le Prince d'Arenberg**, **Le Général Davoust, duc d'Auerstaedt** *et* **Étude au pastel,** *doivent être placées dans la livraison du 1er juin.*



LA JEUNESSE D'INGRES

(PREMIER ARTICLE)

Le temps n'est plus où Jean-Auguste-Dominique Ingres était discuté avec une aigreur, une injustice et une mauvaise foi dont il serait difficile de trouver un autre exemple dans l'histoire de la peinture. Qu'on l'admire pleinement dans l'ensemble de son œuvre ou qu'on sacrifie le coloriste pour glorifier d'autant le dessinateur, nul ne lui dispute plus la place éminente à laquelle il a droit dans l'école française ; et si quelques-uns l'attaquent encore, nul ne songe plus du moins à ramasser dans la boue le croc d'équarisseur dont Théophile Silvestre n'avait pas rougi de se servir contre lui.

Ingres déjà appartient à l'histoire, et il est grand temps que celle-ci commence son œuvre pour lui, car chaque jour qui s'écoule fait disparaître quelque souvenir et rend plus difficile la réunion des documents ori-

ginaux, cette base indispensable sans laquelle l'histoire ne pourrait exister. Nul ne peut se représenter, s'il ne s'y est spécialement appliqué, les difficultés sans nombre qu'on éprouve à débrouiller les obscurités accumulées sur certaines parties de l'œuvre et de la vie d'un peintre illustre, mort il y a trente ans à peine.

M'appuyant sur l'incomparable collection de dessins et de manuscrits originaux du musée de Montauban, je vais tenter de faire connaître les principales influences qui ont agi sur Dominique Ingres au début de sa vie et de sa carrière et qui ont contribué à faire de lui le maître étrange, à la fois complexe et naïf, classique et révolutionnaire, que l'on connaît.

I

Vers le temps où Ingres débutait dans la carrière artistique par des succès de violoniste qui faillirent le détourner de sa véritable voie, Arthur Young parcourait la vallée de la Garonne.

L'illustre agronome fut très frappé par l'aspect à demi italien de la contrée. Il admira sans réserves la vaste plaine qui s'ouvre à Montauban : « C'est comme un océan où l'œil se perd, disait-il, une scène d'agriculture presque sans bornes, une masse animée et confuse de lignes variées se perdant graduellement dans le lointain, d'où s'élève la forme merveilleuse des Pyrénées... » Et il terminait en mettant cette partie de la Gascogne en parallèle avec la Toscane, sous la latitude de laquelle elle est placée et dont elle rappelle tous les aspects, fécondité, lumière, population, accidents pittoresques[1]. Nombre d'années plus tard, Ingres, revoyant sa ville natale, s'émerveillait de lui trouver tant de rapports avec ses chères cités de l'Italie centrale. La ressemblance est frappante, en effet, et il n'est pas oiseux de le constater, car elle n'est peut-être pas sans relations avec les goûts particuliers de l'artiste et ses affinités directes avec le génie florentin, que M. Delaborde signalait il y a bien longtemps déjà[2].

Les points de ressemblance entre les deux pays ne se bornent pas d'ailleurs à l'orographie et aux aspects généraux ; on les retrouve dans certaines tendances caractéristiques de populations également avides de liberté, assoiffées d'autonomie; ils reparaissent même, et ceci est plus caractéristique, jusque dans le domaine des arts.

Comment n'être pas frappé, par exemple, de cette communauté

1. Léonce de Lavergne, *Économie rurale de la France*. Paris, 1877, p. 305.

2. Le Vte H. Delaborde : *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paris, 1870, p. 78.



d'instincts classiques et de cette fidélité aux traditions antiques qui provoquèrent vers le xiie siècle, en Aquitaine et dans la Toscane, une première renaissance architecturale dont le synchronisme n'a pas été assez remarqué? L'art romano-aquitain couvrait le sud-ouest français d'églises à coupoles, presque au temps où les architectes pisans élevaient le Baptistère avec le Dôme, et ne transigeait que très tard avec le gothique, qu'il façonnait un peu à son image, lui donnant la forme caractéristique sous laquelle il fut admis en Italie : rien ne ressemble tant à Sainte-Cécile d'Albi que l'église haute de Saint-François à Assise.

Il y aurait un intérêt véritable à tracer le tableau de cette double évolution de l'art latin; nous nous bornerons à esquisser un de ses derniers épisodes, grâce auquel nous pourrons reconnaître dans le milieu natal le germe des instincts classiques et doctrinaux qui ont si notoirement signalé Ingres.

Au xviie siècle, Toulouse, dont le caractère romain devait faire une impression si profonde sur notre artiste[1], était le centre d'une école ultra-classique, sans paysagistes, sans animaliers, sans peintres de genre, tout entière consacrée aux grandes compositions historiques chères à Vouet. Le premier des Rivalz faisait le pèlerinage de Rome, que ses descendants devaient accomplir religieusement après lui, et se fixait quelque temps auprès de Poussin, dont il eut l'honneur d'être l'ami et le préparateur. Raymond de Lafage, à peine sorti de son bourg de l'Isle-d'Albi, prenait, lui aussi, le chemin de la Ville Éternelle. En ce sud-ouest de la France, plus latin que certaines provinces d'Italie, le sang classique coulait dans toutes les veines, et l'art ne semblait pouvoir se produire qu'en se traînant gauchement à la remorque des maîtres de l'arrière-Renaissance, devenue depuis longtemps une lamentable décadence pour s'être faite l'esclave trop exclusive de l'antiquité ou de ce qu'on appelait de ce nom. Un siècle après, il en était encore de même. Tandis qu'avec Watteau, Boucher, Chardin, Greuze, la peinture, secouant ses vieilles entraves, devenait éminemment originale et française, les de Troy, les Gamelin, les Pader, les Subleyras, les Valenciennes, tous les méridionaux enfin, s'attachaient obstinément aux formules démodées, si chères à leurs aïeux. Aussi, quand Vien et David rencontrèrent, à Rome, Joseph Roques, le futur maître d'Ingres, ils n'eurent aucune peine à

1. « Cette grande et belle ville, presque aussi riche alors en monuments d'art que Rome à qui elle ressemblait. » Lettre d'Ingres citée dans la *Bibliographie du Tarn-et-Garonne*. Montauban, 1860, p. 268.



l'enrôler sous leur bannière, car l'honnête Toulousain, poussé par les forces vives de l'hérédité, les eût devancés s'il eût possédé la moindre parcelle de génie. Dans le domaine des lettres, le même esprit prédominait, au point que, dans la plupart des œuvres en langage languedocien, s'affiche l'intention d'imiter les anciens. Toute la pâle poésie méridionale est foncièrement classique; elle ne sacrifie que bien rarement à l'esprit français. Tout homme qui pensait et écrivait était invariablement latiniste et, la plupart du temps, italianisant : la première traduction française du *Roland furieux* fut faite à Montauban par Jean Fornier. D'autres, plus zélés encore, s'attaquaient au grec, tels Hugues Salel, qui traduisit le premier le poème d'Homère et Le Franc de Pompignan, auquel on doit la première version française des tragédies d'Eschyle. La Guyenne et le Languedoc étaient romains dans toutes leurs moelles et le manifestaient en tout. Ingres, né quelques années avant la Révolution, avait vu des consuls dans toutes les villes, et il aurait pu connaître d'honnêtes bourgeois de Cahors qui croyaient de bonne foi descendre de sénateurs romains[1].

Lorsque les instincts d'un peuple sont aussi vivaces et aussi nettement caractérisés, il est bien rare qu'il ne surgisse pas un homme supérieur pour leur donner une formule indélébile.

Le Midi, épuisé par trois siècles de guerre, n'avait pu produire ni de grands poètes, ni de grands artistes. Un seul génie en était sorti, Fermat, mais s'était entièrement voué aux sciences exactes. A la fin du XVIII[e] siècle, le champ était libre encore, et l'homme en qui s'incarnerait l'esprit de sa race pouvait se produire, avant que cet esprit eût totalement dépouillé son originalité. Ingres naquit à temps pour être cet homme-là; et tous les traits bons ou mauvais de la grande famille gasconne se retrouvent plus ou moins accusés en lui, avec des nuances particulières qu'il tirait de son origine montalbanaise.

II

A la veille de la Révolution, Montauban était encore plus pauvre en artistes que les autres villes du sud-ouest; mais, s'il est vrai que les troubles politiques, l'énergie et l'activité fiévreuse des esprits sont l'atmosphère indispensable à la gestation du génie, nulle cité provinciale, peut-être, n'était plus propre à servir de berceau au

1. Voir sur ce curieux sujet l'*Histoire de la province de Quercy*, par Guillaume Lacoste. Cahors, 1883, t. I, p. 229, et II et III, *passim*.

peintre inquiet et sourcilleux dont nous allons écrire les débuts. Cent ans avant, alors que les sentiments étaient encore nourris par



Cliché Achille Bouïs.

PORTRAIT DE ANNE MOULET, MÈRE D'INGRES, DESSIN D'INGRES
(Musée de Montauban.)

les glorieux souvenirs de la lutte homérique soutenue par la ville protestante contre le roi Louis XIII, les grands théologiens et les prédicateurs enthousiastes avaient rempli le vieux Montauban des éclats de leur éloquence agressive et guerrière. A côté d'eux avaient surgi des utopistes célèbres, Lapeyrère, l'auteur des *Préadamites,* et

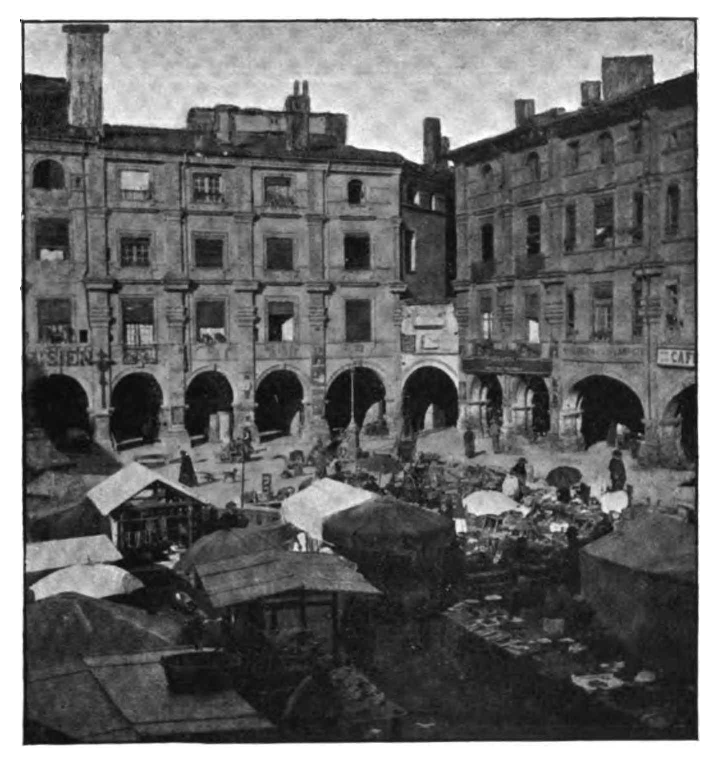
Labbadie, dont le mysticisme érotique troubla profondément les esprits, avant qu'il ne lui valût la main de la très docte et très mûre demoiselle Schuerman. Après la révocation de l'édit de Nantes, cette ardeur parut se calmer: les plus turbulents émigrèrent, les autres dépensèrent leur activité dans l'industrie et le commerce; mais le feu continuait à couver sous la cendre et, à la Révolution, il fut bien près de se réveiller. Peu à peu, grâce à l'action d'intendants tels que Foucault, l'ami de dom Bernard de Montfaucon, de prélats tels que Berthier et Colbert, de magistrats tels que Dadine d'Auteserre et Le Franc de Pompignan, de financiers tels qu'Onésime Bergeret, les goûts artistiques prirent racine sur ce sol encore brûlant. Les belles-lettres et l'érudition prédominèrent longtemps. Quiconque se piquait d'écrire était quelque peu antiquaire: c'était le cas de l'abbé de Fouillac, du prévôt de la cathédrale Henri Lebret, l'ami et l'éditeur de Cyrano de Bergerac, de Faudoas de Seguenville et de bien d'autres encore.

La littérature proprement dite devint le divertissement à la mode quelque temps plus tard, quand l'auteur de *l'Ode sur la mort de J.-B. Rousseau* eut créé son académie, dont Voltaire lui-même ne dédaigna pas de faire partie. La bourgeoisie de robe et de négoce, s'élevant ainsi à la culture intellectuelle en même temps qu'à l'urbanité des mœurs, se laissa promptement gagner au goût des arts et du luxe auquel elle avait été longtemps réfractaire, sinon franchement hostile, car ce n'était pas gratuitement qu'on avait surnommé Montauban la petite Genève. Un tel milieu était favorable aux artistes médiocres qui colportaient leur mince talent à travers les provinces. Quelques-uns ne faisaient que passer : ils peignaient deux ou trois portraits et continuaient leur route. D'autres prenaient goût à l'existence paisible que leur offrait la vieille cité et s'y fixaient pour toujours. De ce nombre furent le dessinateur Pariseau et l'ornemaniste Joseph Ingres, qui n'était pas d'ailleurs tout à fait un étranger, car son père, maître tailleur toulousain, avait épousé une Montalbanaise.

Le père de celui qu'on a si souvent surnommé le Raphaël moderne ne fut même pas un Giovanni Santi. Ses œuvres sont d'une infériorité flagrante. Sa vie fut passablement décousue, et, vers la fin, empreinte d'une telle inconduite, que sa femme, Anne Moulet, dut se réfugier dans la famille de son beau-père[1]. Rien donc,

1. *Jean-Marie-Joseph Ingres père*, par M. E. Forestié; Montauban, 1886. — *Ingres père*, par J. Momméja (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1897, p. 306-363).

dans l'auteur de la *Source*, ne rappelle le petit miniaturiste montalbanais, sauf la passion de la peinture et celle de la musique. Ne soyons pas trop sévères d'ailleurs pour Jean-Marie-Joseph Ingres; à défaut de valeur personnelle, il eut le mérite de favoriser la vocation de son fils, de l'élever dans une atmosphère à la fois artistique et bourgeoise qui dut puissamment contribuer à son développement, de le lancer résolument dans cette voie de l'art qu'il savait pourtant



MONTAUBAN. — PLACE DES COUVERTES

assez, par lui-même, être souvent une voie douloureuse. Ses talents divers de miniaturiste, sculpteur, architecte, professeur et musicien, sont en surcroît : son titre supérieur est d'avoir été, dans la meilleure acception du mot, le père de son fils.

D'Anne Moulet, la mère de l'artiste, nous ne savons rien, sauf qu'elle fut toute sa vie une bonne et honnête femme, aimante et malheureuse, au caractère très droit, mais ombrageux et inflexible. Il est regrettable qu'on n'en sache pas plus long sur son compte, car Dominique Ingres lui ressemblait beaucoup physiquement et moralement.

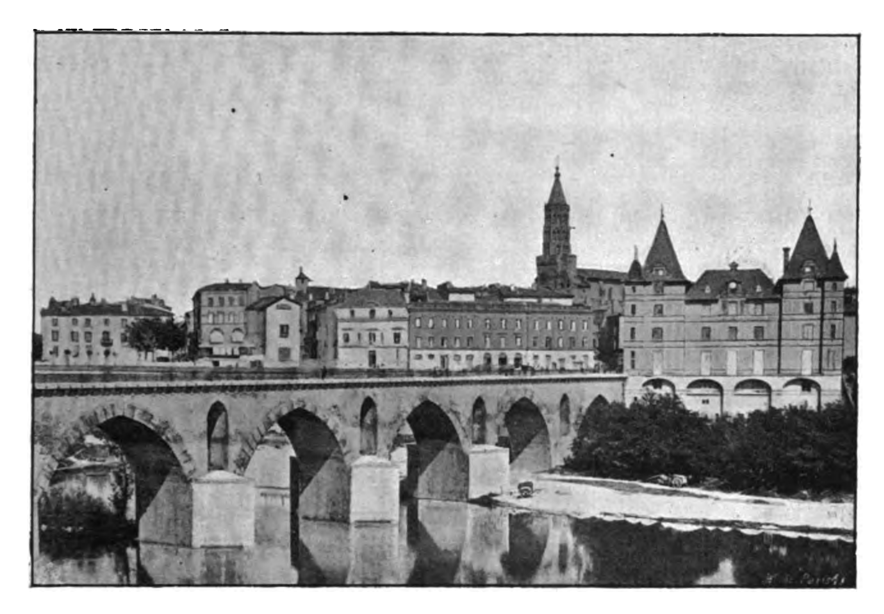
Pour terminer cette revue des influences diverses qui purent, qui ont dû influer sur l'enfance de l'artiste, il reste seulement à rechercher ce qu'était Montauban pendant les douze ou treize années qu'il y passa. Grâce aux travaux disséminés dans les vingt volumes du *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne* [1], il est possible de tracer ce tableau avec suffisamment d'exactitude, quoique, depuis un siècle, bien des changements se soient produits et que le plan de la ville ait varié au point que, pour retrouver les grandes lignes de 1780, il faille autant d'efforts que pour lire un texte antique sous les surcharges d'un palimpseste.

Bien que tout aussi peuplé pour le moins qu'aujourd'hui, et bien que jouissant d'une importance administrative considérable, en tant que chef-lieu d'une généralité des plus étendues, Montauban se resserrait encore entre les très étroites limites assignées par son fondateur, le comte de Toulouse Alphonse Jourdain. Depuis longtemps, pourtant, c'était une ville ouverte. Les derniers vestiges de ses solides remparts, qui avaient vu Montluc et Louis XIII, avaient disparu depuis une trentaine d'années. Des jardins s'étaient installés dans les fossés tragiques où avaient roulé et pourri tant de cadavres d'assaillants. Pour rappeler les commotions furieuses et les grandes guerres de jadis, il restait seulement les traces des boulets de Bassompierre sur les flancs du clocher de Saint-Jacques, comme d'honorables balafres au front d'un vieux soldat.

Peu de monuments propres à produire quelque impression sur un artiste ; les uns furent anéantis pendant les guerres de religion, et l'utilitarisme administratif des intendants avait fait tomber les autres. Des trois arcs de triomphe élevés de 1700 à 1715 sur l'emplacement des portes fortifiées, il ne restait plus que celui de Villebourbon. La cathédrale, terminée depuis 1739, dressait ses clochetons flamands au bout de la place des Nonnains, et Saint-Louis ouvrait encore son portail gothique sur la rue de ce nom. La place des Couvertes montrait, comme aujourd'hui, sa quadruple galerie d'arcades et de voûtes ; seulement, elle était plus dégagée qu'au temps où l'architecte Levesville en avait conçu la belle ordonnance. Le pavillon consulaire qui l'obstruait avait été démoli, et il n'y avait plus, dans son enceinte, que le pilori faisant pendant à la belle colonne en marbre blanc sculpté, au pied de laquelle se faisaient les proclamations municipales.

1. Montauban, de 1869 à 1897.

Tout aspect pittoresque n'avait pourtant pas disparu de la ville ainsi modernisée. Auprès du palais épiscopal[1], dont les grands murs rouges et les quatre tourelles se dressent si fièrement sur le Tarn, on voyait l'église Saint-Jacques, où Simon de Montfort avait ouï la messe et Henri IV le prêche, la tour Lautier, les tribunaux du Sénéchal et du Présidial, enfin le vieux pont gothique à l'une des piles duquel se balançait au bout d'une chaîne rouillée la lourde cage de fer où Ingres avait pu voir la piteuse nudité de quelques filles de



MONTAUBAN. — LE PONT ET L'HOTEL DE VILLE

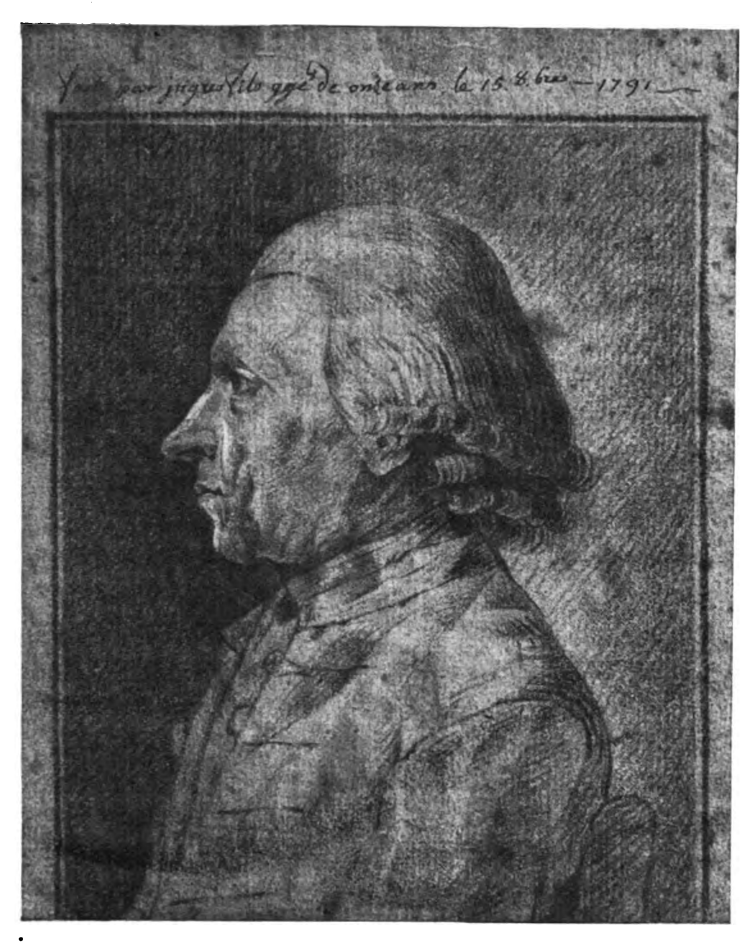
joie grelottant après les trois immersions réglementaires. Pour faire pendant à ces vénérables témoins de l'orageuse liberté d'autrefois, il ne restait, dans l'élément vivant de la cité, que la pompe municipale des consuls, dont le caractère archaïque devait frapper d'autant plus un artiste que les manifestations en étaient rares et se déroulaient dans un décor noble, sobre et coloré. Il est à croire que le jeune Ingres s'en ressouvint plus d'une fois quand il peignit ses petites pages de l'histoire du moyen âge, telles que *L'Entrée de Charles V à Paris*; il est difficile de ne pas songer à ce tableau quand on lit dans les registres de l'hôtel de ville le récit de ces cérémonies si étranges et pourtant si rapprochées de nous : qu'on en juge.

1. Aujourd'hui l'hôtel de ville et le musée Ingres.

Soit que les honorables consuls de Montauban sortissent de leur hôtel pour présider quelque fête publique, soit qu'ils allassent assister aux offices sur leur banc recouvert d'un tapis aux armes de la ville dans un semis de fleurs de lys d'or, leur cortège se déployait toujours avec le même appareil guerrier qu'au temps où les franchises municipales n'étaient pas un vain mot. Le commandant du guet ouvrait la marche à cheval avec ses soldats, ses tambours et ses fifres. A la suite s'espaçaient les trompettes et les six sergents en manteau rouge armorié, le bâton bleu fleurdelysé à la main. Leurs seigneuries Messieurs les consuls élus de Montauban, barons hauts-justiciers de Fontneuve, paraissaient après, revêtus de leur longue robe mi-partie rouge et noire, aux grandes manches traînant presque à terre, et portant par-dessus leur perruque, poudrée par le grand-père maternel du jeune artiste peut-être, le gracieux chaperon consulaire, rouge et noir comme le reste, dont la longue écharpe s'enroulait autour des épaules, à peu près pareil à ceux que portent Jean Maillard, des Essarts et Jean Pastourel, accourus au devant du dauphin, dans le tableau peint à Florence en 1821. Venaient ensuite quelques bas officiers et les hallebardiers municipaux, tous roides dans leur dalmatique rouge, où s'étalait devant et derrière l'écusson chargé du saule étêté de Montauban. Quand il s'agissait d'aller rendre la justice sous l'orme de Fontneuve, les consuls étaient à cheval, et leur cortège se grossissait de force sergents et gens de loi, assesseurs, avocats, syndics, greffiers, entre lesquels l'exécuteur des hautes œuvres se distinguait à son vêtement de *cadis* rouge et à sa grande hache luisante. L'enfant qui, dans la morne tristesse de sa ville natale, avait vu défiler ces figures d'un autre âge, devait en garder un ineffaçable souvenir.

Au reste, bien qu'on parlât beaucoup de progrès et que les têtes fermentassent, déjà pleines de nouveautés, la plupart des hommes d'étude se tournaient de préférence vers tout ce qui tenait au passé. Le Franc de Pompignan, dont la mort était toute récente, avait été un véritable archéologue, possesseur d'un beau cabinet de médailles et de sculptures antiques. Besombes de Saint-Géniez avait cru retrouver l'art grec sur les sarcophages chrétiens de Cahors. Cathala-Cature écrivait son *Histoire du Quercy*, et Louis-Étienne de Foy, abbé de la Garde-Dieu, sa *Notice des diplômes et actes relatifs à l'histoire de France*. L'exemple venait d'ailleurs de haut et de loin, car au XVIe siècle Arnaud Sorbin et Jean Fornier avaient, dans la même ville, jeté les bases de l'histoire de la croisade albigeoise, et, au

XVII[e] siècle, au temps où Pierre Bayle, fréquentant à l'académie protestante, s'y préparait aux monumentales publications de son âge mûr, Dadine d'Auteserre y composait ses admirables *Rerum aquita-*



Cliché Achille Bouïs.

PORTRAIT DE JEAN MOULET, AÏEUL D'INGRES, DESSIN D'INGRES

(Musée de Montauban.)

nicarum libri quinque, que tant d'historiens ont pillés sans vergogne.

Tel était Montauban à la veille de la Révolution. Rêverait-on un milieu natal ayant des rapports plus intimes, plus complets avec le maître qui fut à la fois si bourgeoisement timide et si stoïquement sectaire, si débonnaire et si tonitruant, Gascon plus que Français, et Italien autant que Gascon, invinciblement attiré par l'antiquité classique, mais ayant toujours au cœur une prédilection particu-

lière pour le moyen âge, archéologue s'il n'eût été peintre, naturellement austère, et toujours hanté néanmoins par les voluptueuses visions particulières aux terres fécondes et aux climats de feu?

III

L'art, on le comprend assez, ne tenait pas alors une bien grande place dans la vie des Montalbanais; et pourtant, il y avait parmi eux des amateurs véritables: Le Franc de Pompignan, qui avait orné de tableaux peints par Boucher la chapelle du château dont il portait le nom; un gros propriétaire, Mila de Cabarieu, qui avait fait décorer un salon de ville par Ingres père et un salon de campagne par Hubert Robert; le fermier général Bergeret, l'ami bien connu de Fragonard et de tous les artistes de son temps; enfin, l'évêque même de Montauban, Anne-François-Victor Le Tonnelier de Breteuil, collectionneur de grand goût, possesseur d'excellentes toiles de Vanloo, de Restout, de Boucher, de Fragonard. Ce prélat grand seigneur s'était constitué dès l'abord le protecteur de Joseph Ingres, et cette faveur avait suffi pour assurer à l'artiste, avec la sympathie de l'aristocratie montalbanaise, assez de travaux pour le mettre bien au-dessus du besoin et le faire admettre dans les rangs de la haute bourgeoisie où ne semblaient pas l'attirer le titre modeste de sculpteur dont il se parait, ni la profession de plâtrier ornemaniste qu'il exerçait en réalité au début. Son fils ne connut la pauvreté que dans son âge mûr; il eut une jeunesse heureuse et d'ailleurs tout entière absorbée par les diverses études artistiques dans lesquelles son père le dirigeait. On a trop souvent raconté pour que nous y revenions encore ses précoces succès de violoniste dans le salon de l'évêché; mais on n'a pas dit que, chez lui, le crayon devança même le violon. Il existe au musée de Montauban un portrait à la sanguine de Jean Moulet, maître perruquier de la Cour des Aides — une bonne tête d'honnête bourgeois qu'on croirait prise d'une estampe de Chodowiecki, — au-dessus duquel est écrit : *Fait par Ingres fils, âgé de 11 ans, le 15 octobre 1791*. C'est une copie dont l'original, dessiné par Joseph Ingres, le gendre du modèle, se trouve dans le salon à côté; et si la main paraît plus experte, le métier plus savant dans le prototype, il est impossible de ne pas lui préférer la copie, qui a plus de vigueur et qu'on sent avoir été plus ressemblante.

Près du portrait du grand-père sont placés ceux du père, de la mère et des deux sœurs du jeune artiste, exécutés séparément mais

groupés, après coup, dans un même cadre : naïve galerie bourgeoise où bientôt se concentra pour l'artiste tout ce qui lui restait d'êtres aimés dont il ne devait plus revoir les traits. Sur une feuille de papier grossier, Dominique avait d'abord dessiné à la plume et au lavis ses deux sœurs Jeanne-Augustine et Jeanne-Marie, en pied, debout, l'une de face et l'autre de profil : bonnes fillettes qui, avec leur petit bonnet, leur fichu bouffant et leur tablier dans les poches duquel elles fourrent les mains, ont l'air d'être échappées en simple négligé d'un dessin un peu sommaire de Greuze. L'âge approximatif des deux gamines, — moins de dix ans, plus de cinq, — permet de fixer la date de ces portraits à une époque de bien peu antérieure au départ d'Ingres pour Paris en 1796[1]. Au milieu de la feuille, entre les deux petites filles, sont collés deux médaillons, l'un, d'un travail assez soigné, représentant Ingres père, et l'autre, à peine recouvert d'un léger frottis blafard, le profil énergique de la mère, où l'on remarque dès l'abord l'écartement caractéristique entre la bouche et le nez qui donnait un air si farouche à l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* dans ses vieux jours. Joseph Ingres et Anne Moulet ont d'ailleurs leurs portraits à un âge plus avancé, et ceux-là sont de véritables œuvres de maître, surtout celui de la seconde, superbe dessin dont ne saurait donner l'idée la mesquine gravure au trait du recueil Magimel [2].



Cliché Achille Bouïs.

UNE SŒUR D'INGRES

Dessin à la plume et au lavis par Ingres (Musée de Montauban).

Pour compléter cette galerie intime, il faut rapprocher de ces portraits celui de Joseph Roques — dessiné, à la prière d'Ingres par Salabert ou Pichon, vers 1845, — car, plus que David peut-être, l'excellent homme influa sur la destinée de son illustre élève, non

1. Augustine naquit en 1787, Marie en 1791. (E. Forestié, *loc. cit.*, p. 19.)

2. *Œuvres de J.-A.-D. Ingres*, gravées au trait sur acier par Révoil. Paris, 1851, pl. 34.

certes par son talent personnel ni par la portée de son enseignement, mais en lui révélant non seulement Raphaël, mais tous les maîtres italiens de la première Renaissance. Si l'on considère attentivement l'œuvre et les écrits divers d'Ingres, on est contraint de reconnaître qu'il passa la meilleure partie de sa vie à se débarrasser de l'enseignement de David et à le combattre, tandis qu'il resta toujours fidèle à l'initiation italienne dont il était redevable à son premier maître.

Celui-ci, dont on n'a guère parlé en dehors de Toulouse, naquit dans cette ville, en 1757, d'une honnête famille d'ouvriers. Dès l'âge de onze ans, il fut admis à suivre les leçons de l'Académie des Beaux-Arts, où il ne tarda pas, selon l'expression consacrée, à se faire remarquer, car c'est dans un des concours institués par les bienfaiteurs de cet établissement qu'il présenta son *Tombeau d'Amyntas*, œuvre remarquable, incroyable même de la part d'un tout jeune homme, comme on l'a dit avec raison, conçue avec une distinction, une sobriété, une entente de la composition qui la feraient bien plutôt attribuer à un disciple attardé de Poussin qu'à un élève direct du chevalier Jean-Pierre Rivalz. Vers 1780, il se rendit à Rome, où il se lia avec Vien et David; ce dernier contribua plus tard à lui faire obtenir une pension des capitouls de Toulouse pour lui permettre de continuer ses études en Italie. Il n'y fit guère de tableaux, mais y exécuta beaucoup de copies d'après les grands maîtres de la Renaissance, et Ingres a souvent redit que c'est devant ces copies qu'il fut converti à ce qu'il appelait la religion de Raphaël. Après son retour de Rome, il séjourna plusieurs années à la tête de l'école des Beaux-Arts de Montpellier, puis rentra à Toulouse, où il mourut de vieillesse en 1847. Il était correspondant de l'Institut, où il fut admis grâce à l'influence de son ancien élève, en 1833.

Joseph Roques fut un homme doux, modeste et bon, un excellent professeur vivant au mieux avec ses élèves, d'un talent réel, mais d'un talent impersonnel et ondoyant. Il ne posséda jamais une manière personnelle, mais en revanche il adopta successivement, et sans s'en rendre bien compte sans doute, la manière de chacun des artistes dont il étudia les œuvres ou qu'il eut pour amis. Il pasticha réellement tous les sujets de son admiration inconstante et passagère. Son *Marat dans sa baignoire* est proche parent de celui de Louis David, tandis que son *Paralytique* pourrait fort bien passer pour un Greuze médiocre; son *Histoire de la Vierge* est conçue et traitée

dans le goût du Carrache pour une partie et dans celui de Guerchin pour l'autre, cependant que sa *Communion du duc d'Angoulême* rappelle les toiles officielles des Gérard et que son *Tombeau d'Amyntas* est d'une allure noblement poussinesque. Ingres raconte que, lorsque son père le conduisit à Toulouse, il lui remit solennellement un portefeuille « qui contenait trois à quatre cents estampes d'après Raphaël, Titien, Corrège, Rubens, Téniers, Watteau et Boucher[1] ». Eh bien ! cette collection variée, ce lot d'estampes hurlant de se rencontrer côte à côte, était à peine aussi éclectique que le talent de Joseph Roques.



Cliché Achille Bouïs.

PORTRAIT DE J.-M.-J. INGRES PÈRE

Dessin d'Ingres (Musée de Montauban).

Dans la lettre à notre vénérable ami M. Émeran Forestié, où il raconte la vie de son père, Ingres nomme parmi ses autres professeurs « Vigan et Briant, paysagiste, qui sauva tant d'objets d'art, dont il forma le musée dans le couvent des Grands-Augustins[2] ». Le premier, académicien en 1786 et professeur de sculpture à l'École des Beaux-Arts, fut un des signataires de la pétition adressée par les artistes au district pour la formation d'une galerie toulousaine de monuments, d'antiquités et de peintures, qui devait prendre le titre de « Muséum du Midi de la République ». Parmi les autres signataires de cette pétition on cherche en vain le nom de ce Briant qui cependant, d'après le propos rapporté plus haut, devrait y figurer au premier rang[3]. Les souvenirs d'Ingres ne le servaient pas bien sans doute, car celui auquel on est redevable du sauvetage d'une faible part des richesses artistiques de Toulouse est, sans contestation possible, François Bertrand, professeur de peinture à l'Académie des Arts, qui, ayant proposé en séance académique la formation d'un musée toulousain, fut chargé à l'unanimité par les artistes présents d'en poursuivre la création avec ses confrères Lucas aîné,

1. Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants*. Paris, 1855, p. 5.

2. *Bibliographie du Tarn-et-Garonne*. Montauban, 1860, p. 268.

3. Voir les documents originaux dans le *Catalogue des tableaux du Musée de Toulouse* (Toulouse, 1864). Avant-propos, p. VII et suivantes.

Lucas cadet, Maillot, Suau et Vigan. Il ne reste plus de souvenirs de ce Briant, mauvais paysagiste de l'école de Valenciennes, auquel Ingres attribuait rétrospectivement l'espèce d'antipathie qu'il professa toujours pour le paysage, assurait-il ; mais en cela, comme en bien d'autres choses, il ne faut pas prendre au pied de la lettre ces affirmations tranchantes et absolues, dont les biographes ont encore exagéré la portée. Sans doute, il y a peu de paysages dans l'œuvre d'Ingres, même peu de scènes en plein air ; il y en a pourtant plus qu'on ne l'a dit, avec des lointains vus de très haut, remplis de détails à la façon des Primitifs flamands et des Italiens du *quattrocento,* un peu comme les comprenait Raphaël dans sa première manière ; mais il y a mieux que cela : de véritables paysages sans ombre de personnages exécutés par le disciple peu reconnaissant de l'inconnu Briant.

D'abord, deux petites vues peintes, prises des fenêtres de la chambre à coucher du maître à la villa Médicis, avec les grands arbres du jardin, l'aqueduc et les collines romaines, puis une innombrable série de dessins d'arbres, de feuillages, de rochers, etc., exécutés par Ingres, au cours de ses voyages [1], ou par ses élèves et ses amis. Tout un énorme portefeuille est rempli d'études de ce genre méthodiquement collées par le peintre lui-même sur des feuilles de papier gris in-folio.

Il serait téméraire de rechercher ce que le jeune artiste dut aux professeurs de l'Académie toulousaine. Il peut être bon pourtant de noter que deux tendances principales étaient en grand honneur parmi eux : la science du dessin et l'étude minutieuse de l'antiquité. L'Académie royale des Beaux-Arts de Toulouse, définitivement constituée par Antoine Rivalz, Marc Arcis et Dupuy du Grez, dans la maison même de Jean-Pierre Rivalz, était le sanctuaire du dessin. On y avait placé le cénotaphe du premier des Rivalz avec une inscription pompeuse où l'emphase méridionale désignait cet honnête artiste comme « le plus grand dessinateur de son temps ». Son fils, fier de perpétuer la tradition paternelle, avait légué à l'Académie un fonds suffisant pour produire une rente d'un louis, destinée à offrir un porte-crayon d'honneur à celui des élèves qui aurait le mieux dessiné une académie d'après le modèle vivant. C'est assez insister pour faire comprendre l'esprit qui régnait dans cet établissement. D'un autre côté, le chef de la dynastie des Rivalz, partagé entre la

1. Charles Blanc avait vu une partie de ces paysages : voir *Ingres, sa vie et ses ouvrages*. Paris, 1870, p. 15.



peinture et l'architecture, avait puisé auprès de Nicolas Poussin, dont il fut quelque temps le collaborateur, assure-t-on, le goût des recherches sur l'antiquité, et son fils hérita si bien de ce goût qu'il rapporta d'Italie nombre de marbres romains, dont un torse de Jupiter, l'un des plus beaux morceaux du musée de Toulouse. Dupuy



Cliché Achille Bouïs.

LE MARIAGE DE LA VIERGE, PAR ALBERT DÜRER

Copie au crayon et à la plume par D. Ingres (Musée de Montauban).

du Grez, l'auteur bien connu du *Traité de peinture*, était un antiquaire fort savant pour son temps. François Bertrand, le véritable fondateur du Musée des Augustins, montra assez, par l'initiative prise en cette circonstance, le cas qu'il faisait des monuments anciens; son frère, l'abbé Bertrand, était un numismate convaincu. Numismate aussi était Lucas le sculpteur, heureux possesseur du beau cabinet de monnaies formé par Le Franc de Pompignan, collectionneur de poids figurés des villes du Midi et d'inscriptions antiques dont, au dire de Millin, qui s'y connaissait, la série était

fort curieuse[1]. A la même époque, c'est-à-dire pendant qu'Ingres était sous la direction de ces maîtres plus doctes peut-être qu'artistes, Maillot — un autre de ses professeurs — préparait la publication de ses *Recherches sur les costumes, les mœurs, les usages religieux, civils et militaires des anciens peuples, d'après les auteurs célèbres et les monuments antiques*, et en montrait sûrement les dessins à ses élèves, puisque, parmi les croquis d'Ingres antérieurs à son entrée chez Louis David, se trouvait un assez grand nombre de figures empruntées à cet ouvrage dont la publication n'eut lieu que bien plus tard, en 1804. On le voit donc encore une fois l'artiste : qui a accordé une si grande place dans ses compositions à la couleur locale avait été poussé de bonne heure dans cette voie par ses maîtres toulousains.

JULES MOMMÉJA

(*La suite prochainement.*)

1. *Voyage dans les départements du Midi de la France.* Paris, 1811, tome IV, page 447 et suivantes.





APHRODITE ET ADONIS

GROUPE EN MARBRE DU MUSÉE DE SOFIA

Une œuvre charmante, qui présente, par surcroît, une réelle importance pour l'histoire de l'art, nous arrive d'une région lointaine du monde antique, hier encore presque barbare et qui, dans l'antiquité même, n'a jamais passé pour privilégiée des Muses. L'ancienne *Odessos*, voisine du port actuel de Varna[1], fondée par les Milésiens au VIe siècle avant Jésus-Christ, était une bourgade assez modeste, sur la rive occidentale du Pont-Euxin, à 130 kilomètres au sud de Tomi (Kustendjé), plus célèbre par l'exil et les larmes d'Ovide. Odessos, comme toutes les cités grecques, n'était cependant pas dépourvue d'œuvres d'art. Ses monnaies témoignent qu'elle possédait un temple et une statue de Sérapis, le grand dieu alexandrin. S'il faut admettre une hypothèse séduisante, présentée en 1895 par M. Th. Reinach[2], c'est d'Odessos que proviendrait, après

1. La ville d'Odessa n'a rien de commun avec l'ancienne Odessos; elle a reçu le nom qu'elle porte par suite d'une grosse erreur des géographes du XVIIIe siècle.

2. Voir *Chronique des Arts*, 1895, p. 64, et mes *Chroniques d'Orient*, t. II, p. 500.

avoir passé par Rome, un buste de Mithridate le Grand, actuellement au Louvre. En effet, sur les monnaies d'Odessos, on voit la tête de Mithridate coiffée, comme dans le buste du Louvre, de la dépouille du lion de Némée. Il devait donc exister à Odessos des œuvres d'art représentant le roi de Pont en Hercule, alors qu'il paraît ailleurs en Bacchus. Or, en 73 avant Jésus-Christ, Marcus Lucullus prit et pilla nombre de villes grecques sur les côtes de la mer Noire, entre autres Odessos ; nous savons avec certitude qu'il rapporta à Rome beaucoup de sculptures qu'il avait conquises dans cette campagne. On est donc tenté de supposer que le buste du Louvre a fait partie d'une statue de Mithridate enlevée par le frère du riche Lucullus à Odessos et placée par lui à Rome dans quelque jardin.

J'ignore dans quelles circonstances le groupe que nous publions avec cet article fut exhumé des ruines d'Odessos. Il a été tout récemment acquis par M. Dobrùsky pour le jeune musée de Sofia en Bulgarie, fondé en 1893, qui promet de devenir sous peu, grâce au zèle intelligent de son directeur, le plus important de la presqu'île balkanique après ceux de Constantinople et d'Athènes. Voici plusieurs années que M. Dobrùsky, malgré l'exiguïté des crédits dont il dispose, trouve moyen d'enrichir la collection confiée à sa garde de statues, de bas-reliefs, de petits bronzes, de monnaies, de documents épigraphiques ; et, non content de réunir ces monuments et de les publier dans un recueil rédigé en langue bulgare (le *Sbornik*), il en adresse généreusement des photographies aux savants occidentaux, qui les font connaître à leur tour [1]. Il serait bien à désirer qu'un érudit comme M. Dobrùsky disposât des ressources nécessaires pour pratiquer des fouilles en Bulgarie, contrée encore presque inexplorée et où les *tumulus*, les restes de villes et camps romains sont épars en très grand nombre. Les lecteurs de la *Gazette* remercie-

1. Voici l'indication des publications récentes dues à M. Dobrùsky ou consacrées à des documents exhumés par lui : *Bas-relief grec archaïque d'Anaxandros*, passé de Sozopolis (Apollonie) au musée de Sofia, dans l'*Archæologischer Anzeiger*, 1896, p. 137 (M. Dobrùsky a envoyé un moulage de ce précieux bas-relief au Louvre); — *Inscriptions et monuments figurés de la Thrace*, entre autres de très intéressants *ex-voto* représentant les trois Grâces, dans *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XXI (1897), p. 119 ; — *Inscriptions grecques et latines de la Bulgarie*, dans *Archæologische epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich*, t. XVIII (1895), p. 106 ; — *Statuettes de bronze du musée de Sofia*, dans *Revue archéologique*, 1897, t. II, p. 224 ; — *Monuments chrétiens de Sofia*, dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1896, p. 289 ; — *Monnaies d'Abdère, de Parium et de Chersonèse*, dans *Revue numismatique*, 1895, p. 103, etc.

ront, en attendant, M. Dobrùsky de leur avoir offert la primeur du groupe d'Odessos; quant à moi, je ne puis que renouveler ici l'expression de la gratitude que je dois à cet obligeant archéologue.

I

Le groupe dont nous allons parler est en marbre blanc ; il n'a que 0m43 de hauteur, sans compter la base qui est moderne. On remarque aux deux pieds de la figure de gauche quelques restaurations en plâtre. La tête du petit Éros et le bras droit de l'éphèbe n'ont pas été retrouvés ; tout le reste est d'une conservation, d'une fraîcheur d'épiderme presque parfaite.



ÉPHÈBE DE STEPHANOS (Villa Albani, Rome.)

La photographie du revers, que nous a communiquée M. Dobrùsky, montre qu'il était modelé très sommairement. C'est donc que le groupe était destiné à être placé dans une niche ou contre une paroi. On connaît déjà un assez grand nombre de groupes en marbre, hauts d'environ 0m50, qui devaient jouer ainsi, dans les maisons antiques, le rôle décoratif qui est plutôt réservé chez nous aux porcelaines et aux *réductions* en bronze. Autrefois, on croyait que les petits marbres d'un pied et demi de haut dataient tous de l'époque impériale ; mais l'on a aujourd'hui de bonnes raisons de penser que la mode en remonte à l'époque héllénistique ou alexandrine. C'est alors, comme l'a montré récemment M. Furtwaengler, qu'on voit paraître et se développer le goût des copies de grandes sculptures, exécutées souvent en très petites dimensions et plutôt en marbre qu'en bronze[1]. Mais les originaux que reproduisent les copistes ne sont pas seulement des chefs-d'œuvre classiques du ve et du ive siècle av. J.-C. Chacun de ces chefs-d'œuvre était devenu, pour ainsi dire, le point de départ d'une lignée d'œuvres analogues, accommodées, par des modifications de technique et de style, au goût des siècles suivants. Les artistes anciens combinaient et compilaient avec la même désinvolture que les peintres italiens du xve siècle. Ainsi naquirent des monuments de sculpture, réunion ou rénovation de motifs classiques plus ou moins altérés, qui furent imités à leur tour par les auteurs des petits marbres d'appartement ou des *ex-voto*. On sait depuis longtemps, par exemple, que plusieurs artistes de l'époque

1. A. Furtwaengler, *Ueber Statuenkopien im Alterthum*. Munich, 1896.

alexandrine et romaine ont combiné le motif de l'Aphrodite de Capoue avec celui de l'Arès Borghèse pour produire ces groupes dits de Mars et Vénus, que Quatremère et M. Ravaisson ont invoqués à l'appui de leurs restitutions de la Vénus de Milo[1]. Le tort de ces archéologues, selon nous, est d'avoir cru le groupement primitif, alors qu'il est seulement le résultat du rapprochemen de deux motifs isolés. L'existence de pareils pastiches devient une certitude à la lumière de comparaisons suggérées par quelques œuvres célèbres de nos musées. Ainsi, la Villa Albani à Rome possède une statue de marbre grec découverte à Rome en 1769, qui représente un éphèbe debout, le bras droit pendant le long du corps, le bras gauche un peu relevé, comme dans l'attitude de la conversation[2]. Cette statue est signée d'un nommé Stephanos, qui se dit élève de Pasitélès. Or, le motif est bien archaïque : c'est celui d'un bronze péloponésien du ve siècle, représentant un athlète[3] ; mais l'inscription est d'une époque voisine de notre ère, et l'on sait d'ailleurs que Pasitélès, le maître de Stephanos, travaillait à Rome du temps de Pompée. Donc, la statue de Stephanos est la copie édulcorée d'une œuvre plus ancienne de quatre siècles, qui devait être très estimée des connaisseurs. La célébrité de l'original est attestée par plusieurs répliques de la même figure, qui se trouvent à Sparte, à Berlin et ailleurs[4]. Mais elle l'est plus clairement encore par une autre circonstance. Nous avons au Louvre un groupe dit *Oreste et Pylade* (autrefois *Mercure et Vulcain*), qui représente deux jeunes gens debout, paraissant échanger des confidences[5], et l'on voit au musée de Naples un groupe d'un homme nu et d'une jeune femme drapée dans une attitude analogue, que l'on appelle *Oreste et Électre*[6]. Or, la figure dite Oreste dans le groupe de Paris, celle



GROUPE DIT : « ORESTE ET PYLADE »
(Musée du Louvre.)



GROUPE DIT : « ORESTE ET ELECTRE »
(Musée de Naples.)

1. Voir *Répertoire de la Statuaire*, t. I, p. 165, 346 ; t. II, p. 374.
2. *Ibid.*, t. II, p. 588, 9.
3. Voir Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 426, et t. II, p. 661.
4. *Répertoire*, t. II, p. 598, 600.
5. *Ib.*, t. I, p. 161 ; photographie dans Collignon, *Histoire de la sculpture*, t. II, p. 663.
6. *Répertoire*, t. I, p. 506 ; photographie dans Collignon, t. II, p. 662.

qui porte le même nom dans celui de Naples et l'éphèbe signé de Stephanos à la villa Albani *sont identiques*. Les archéologues d'autrefois, qui avaient constaté cette identité, crurent devoir appeler *Oreste* la statue de Stephanos et supposèrent qu'elle avait primitivement fait partie d'un groupe analogue à celui de Naples. Cette opinion ne peut plus se soutenir, surtout depuis que l'on a découvert plusieurs répliques de la statue de Stephanos. L'original en a certainement été conçu comme une figure isolée; devenu célèbre, le motif a été employé par des auteurs de groupes et associé tantôt à un éphèbe, tantôt à une jeune fille. La sculpture grecque est allée du simple au composé, de l'individu au groupe ; elle n'a pas dissocié des groupes pour en extraire des figures individuelles.

II

Ce qui précède ne nous éloigne pas du groupe d'Odessos, mais nous en rapproche. Il suffit, en effet, de comparer à ce groupe celui de Naples, dit *Oreste et Électre*, pour être frappé de leur ressemblance. Cette ressemblance, bien entendu, ne peut se poursuivre dans le détail; mais elle est, au premier aspect, incontestable, et M. Dobrùsky m'en a fait très justement l'observation dans la lettre d'envoi jointe à la photographie que nous publions. En dehors du groupement même des deux figures — nous laissons pour l'instant de côté le petit Éros, — l'analogie est surtout sensible entre les deux éphèbes. Mais, tandis que celui de Naples reproduit assez fidèlement un type voisin de Polyclète, celui d'Odessos offre le même type profondément transformé par un artiste qui a subi l'influence de Praxitèle et dont l'art, d'ailleurs assez médiocre, est plus épris de grâce que de vigueur. Dans le groupe de Naples, cet éphèbe contemporain de Polyclète est groupé avec une figure de jeune fille de la même époque, qui ressemble assez aux statues féminines des frontons d'Olympie [1]. Le *pasticcio*, puisque *pasticcio* il y a, est habile; ces deux types, créés pour être isolés, ont pu être rapprochés tels quels sans inconvénient. Il n'en est pas tout à fait de même dans le groupe d'Odessos. Si l'éphèbe, comme nous l'avons dit, dérive d'un type du ve siècle, la jeune fille est, en revanche, franchement praxitélienne. De Polyclète à Praxitèle, il y a loin comme de Mantegna au Corrège. Comment ferait un artiste compilateur, qui voudrait réunir une femme empruntée

1. Voir Collignon, *op. laud.*, t. II, p. 663.

à une toile du Corrège à un homme descendu d'une fresque de Mantegna? Évidemment, il transformerait l'homme emprunté à Mantegna suivant le style du Corrège, puisqu'il est impossible de remonter du Corrège à Mantegna, de faire subir à la figure féminine une transformation inverse. Eh bien! l'auteur du groupe d'Odessos, ou du prototype de ce groupe, a fait quelque chose de tel. Il a *praxitélisé* l'éphèbe polyclétéen et a réussi ainsi à donner à son groupe une certaine unité de style, malgré la diversité originaire des types plastiques qui le constituent.

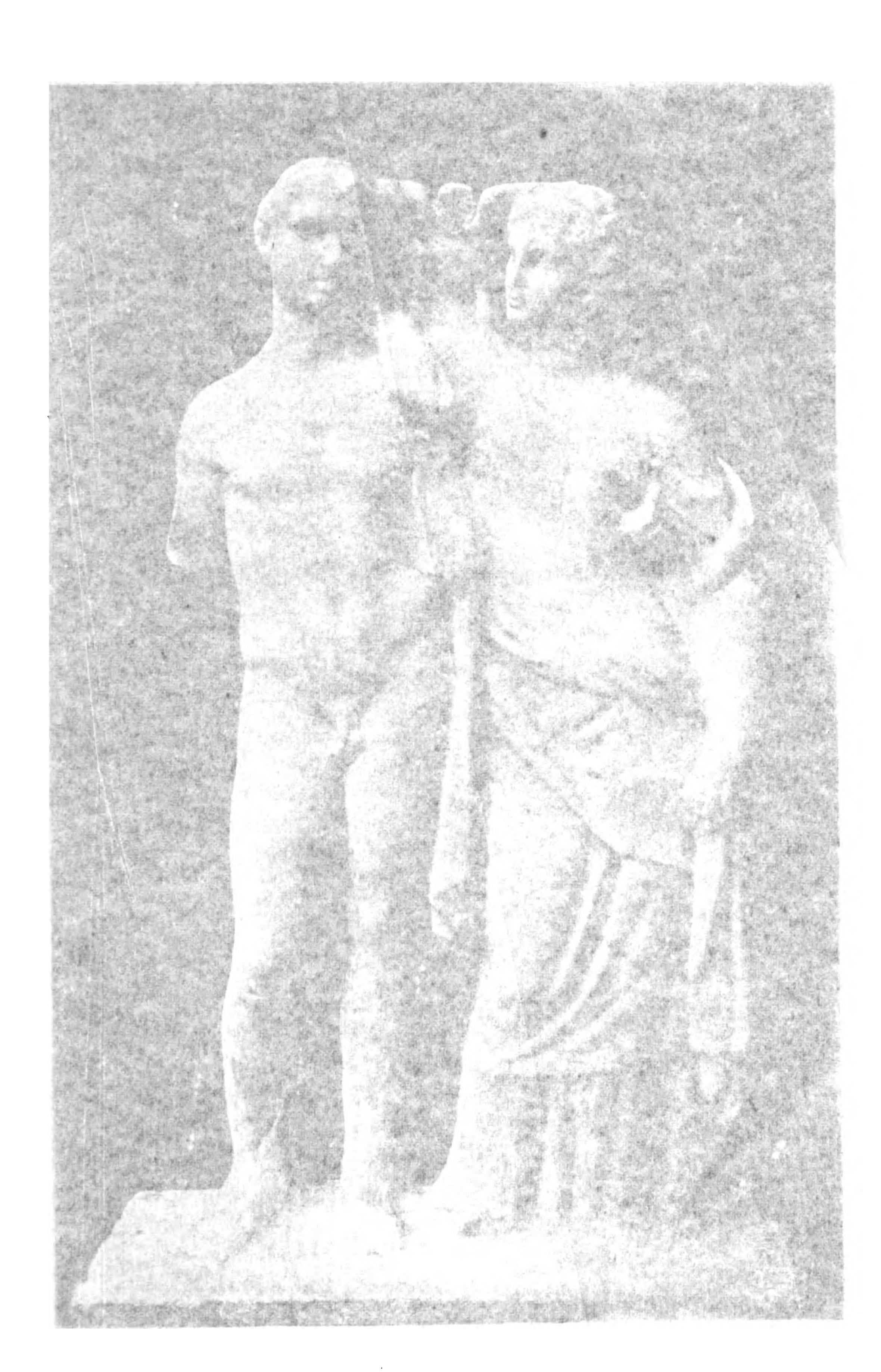
Pour vérifier ce qui vient d'être dit, il faudrait pouvoir montrer une figure de l'école de Praxitèle qui fût à la femme du groupe d'Odessos ce que la statue signée de Stephanos est à l'éphèbe du groupe de Naples. Or, fort heureusement, cette vérification est possible. On a découvert à Chypre en 1880 une charmante statuette d'Artémis, acquise en 1884 par le musée de Vienne, que nous avons déjà eu l'occasion de présenter aux lecteurs de la *Gazette*[1], mais que nous sommes heureux de leur soumettre à nouveau sous un autre aspect, pour faciliter la comparaison entre cette figure exquise et la jeune fille du groupe d'Odessos[2]. Il est admis, depuis quinze ans, que l'Artémis de Vienne appartient à l'école de Praxitèle ; M. Furtwaengler a même proposé d'y voir un original de la main de l'artiste, exécuté à l'époque où il résidait à Cos ou à Cnide[3]. Une discussion de cette hypothèse nous écarterait de notre sujet. L'essentiel, à nos yeux, c'est de constater l'air de famille entre les deux statuettes; assurément, celle d'Odessos ne dérive pas du même original que celle de Chypre ; assurément, la première est d'une facture beaucoup plus molle que la seconde; mais, par l'expression du visage, par le jet des draperies, par l'attitude, on peut dire que les deux œuvres sont étroitement apparentées, au même titre que deux Madones de Raphaël.

A quelle époque appartient le groupe d'Odessos? Il est toujours difficile de répondre à des questions de ce genre, surtout quand il s'agit d'une sculpture dont l'invention est manifestement supérieure à l'exécution, c'est-à-dire, dans l'espèce, de la copie d'un original qui, lui-même, a les caractères d'un pastiche. Or, ces juxtapositions habiles de motifs connus paraissent avoir été fort en faveur au

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXV, p. 337.

2. Voir R. von Schneider, *Jahrbuch der œsterreich. Kunstsammlungen*, 1887, (t. V), pl. II.

3. Furtwaengler, *Masterpieces of greek Sculpture*, p. 326.



Imp Paul Moglia

Héliog Fillon et Heuse

APHRODITE ET ADONIS

(Groupe en marbre du Musée de Sofia)



Imp Paul ... glia

Heliog Fillon et Heuse

APHRODITE ET ADONIS

(Groupe en marbre du Musee de Sofia)



Imp Paul Moglia

Ier siècle avant l'ère chrétienne et au siècle suivant. Nous en avons pour preuves les groupes déjà cités d'Oreste et Électre, d'Oreste et



ARTÉMIS DE CHYPRE

(Musée impérial de Vienne.)

Pylade, le groupe de la villa Ludovisi, signé du sculpteur Ménélas, élève de Stephanos, contemporain de Tibère[1], enfin le singulier

1. *Répertoire*, t. I, p. 506.

groupe du musée de Madrid, autrefois conservé à Saint-Ildefonse, où, comme dans celui d'Odessos, une figure imitée d'un Apollon de Praxitèle est associée à une autre qui dérive d'un type de Polyclète[1]. Nous possédons encore, de la même époque, toute une série de bas-reliefs en marbre et en terre cuite, comme le vase de Sosibios et les *plaques Campana* du Louvre, où se vérifie le même procédé de compilation et d'éclectisme, savamment mis en lumière par M. Hauser[2]. Il est probable que la tendance représentée par ces œuvres a pris naissance dans les écoles d'Asie Mineure, en particulier dans celle de Pergame, vers la seconde moitié du IIIe siècle avant J.-C. Elle se développa surtout dans l'école dite *néo-attique*, dont il faut se garder de trop médire, car, si ses artistes manquent d'originalité créatrice, ils ont du goût, de la délicatesse et du savoir. L'influence qu'ils paraissent avoir le plus volontiers subie est celle du dernier des grands sculpteurs de l'Attique, Praxitèle. Les fils de Praxitèle, dont nous savons encore peu de chose, avaient frayé la voie aux imitateurs en exagérant les qualités gracieuses de leur père. De leur école est sortie cette aimable Vénus de Médicis, bientôt préférée par les anciens à la Vénus de Cnide, s'il faut en juger par le nombre de répliques qui nous en restent. La Vénus de Médicis est déjà, si l'on peut dire, une œuvre néo-attique : elle est à la Vénus de Praxitèle ce qu'une Madone de Carlo Dolci est à une Madone de Raphaël. C'est dans cette école de praxitéliens affadis et éclectiques que nous chercherons l'original du groupe d'Odessos.



GROUPE DIT : « HADRIEN ET ANTINOÜS »

(Musée de Madrid.)

Un des caractères des têtes de ce groupe, c'est la large ouverture de la cavité oculaire, l'atténuation du relief des paupières et des sourcils, la petitesse de la partie inférieure du visage comparée à la distance qui sépare l'extrémité du nez de la naissance des cheveux. Il en résulte une expression rêveuse, alanguie, quelque peu mélancolique, que l'on trouve déjà, quoique moins prononcée, dans l'Hermès d'Olympie et les bas-reliefs funéraires attiques de la dernière moitié du IVe siècle. Qu'est-ce, en somme, que le regard noyé de ces yeux trop longs, peu profonds et peu ouverts, sinon un des

1. *Ibid.*, t. I, p. 486.

2. Fr. Hauser, *Die neuattischen Reliefs*. Stuttgart, 1889.

attraits que les anciens ont vantés dans la Vénus de Cnide, en parlant de l'*humidité* de son regard ? Ce mélange de tristesse et de désir caractérise toute une série de belles têtes antiques, depuis l'époque d'Alexandre jusqu'à celle d'Hadrien ; elles en ont transmis le secret au plus praxitélien des néo-attiques du XVIII[e] siècle, à P.-P. Prud'hon. Tel dessin de ce maître, rapproché du groupe d'Odessos, rendrait tout à fait frappante l'analogie que nous signalons.

III

Pour finir par où nous aurions pu commencer, demandons-nous maintenant ce que représente notre groupe. Celui de Naples, qui lui ressemble, est encore inexpliqué ; du moins les explications mythologiques qu'on en a tentées sont-elles plus ingénieuses que convaincantes. S'il faut y voir, comme le proposait récemment M. Heuzey, un « groupe conjugal », peut-être placé à l'origine sur une tombe, la même interprétation pourrait convenir au groupe d'Odessos. La présence de l'Éros — l'Éros enfant des sculpteurs hellénistiques, inconnu de Praxitèle — permet-elle de préciser davantage ? Assurément Éros accompagne Aphrodite, il est presque un attribut de cette déesse ; mais que de fois, sur les vases peints de style récent et dans les groupes de terre cuite, ne vient-il pas se poser, à la façon d'un génie familier, sur les épaules ou à côté de simples mortelles ? S'il est donc permis, dans l'espèce, de songer à Aphrodite et à Adonis, on ne peut pas dire que ces noms s'imposent sans autre forme de procès ; nous sommes sur le terrain mouvant de l'éclectisme, où les sujets mythologiques et les sujets de genre s'entremêlent jusqu'à la confusion [1].

Dans le *Répertoire*, comprenant plus de dix mille sculptures antiques ou réputées telles, dont je viens d'achever la publication, il n'y a que deux groupes de marbre où l'on ait reconnu Aphrodite et Adonis. Le premier, publié par Montfaucon [2], est évidemment moderne ; le second, autrefois à Dresde et aujourd'hui disparu [3], ne semble pas avoir été plus authentique. Il y a, en outre, deux groupes de bronze, dont un seul, figuré sur un manche de miroir du British Museum, mérite la désignation qu'il a reçue : on y voit Aphrodite

1. Il n'y a rien à tirer des attributs. L'objet indistinct que tient l'éphèbe de la main droite est peut-être une pomme ; celui que tient sa compagne, également de forme globuleuse, n'est pas plus exactement défini.

2. *Répertoire*, t. I, p. 343, 1.

3. *Ibid.*, p. 346, 5.

soutenant Adonis blessé [1]. Aphrodite debout, à côté de son amant, apparaîtrait donc pour la première fois, en ronde-bosse, dans le groupe du musée de Sofia [2]. C'est assez dire que l'importance iconographique en est considérable. D'autre part — et c'est là un argument sérieux en faveur de la désignation mythologique, — l'art



APHRODITE ET ADONIS
Miroir étrusque.

étrusque inspiré de l'art grec nous a laissé quelques images d'Aphrodite groupée avec Adonis qui ressemblent fort à celle que nous publions. Ce sont des gravures de miroirs en bronze, que Gerhard a publiées au tome Ier de son grand recueil [3]. Nous en reproduisons deux, dont le rapprochement est très instructif. Dans la première, les figures d'Adonis et d'Aphrodite sont accompagnées d'inscriptions

1. *Ibid.*, t. II, p. 374, 5.

2. Je viens de voir, dans le sous-sol du Musée Britannique, un groupe mutilé, découvert à Halicarnasse, qui ressemble beaucoup à celui d'Odessos ; les dimensions des figures sont à peu près les mêmes.

3. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, t. I, pl. CXI et CXII.

qui ne laissent aucun doute (ATVNIS, TVRAN[1]) ; dans la seconde, les inscriptions manquent, mais l'analogie avec le premier miroir permet de s'en passer. Or, l'Aphrodite vêtue, groupée par le graveur

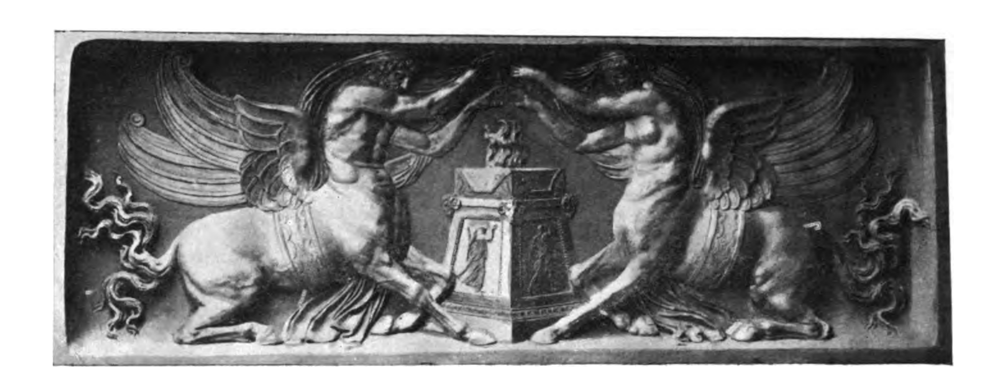


APHRODITE ET ADONIS
Miroir étrusque.

étrusque avec Adonis, atteste l'existence, dès la fin du IIe siècle avant J.-C., d'un type grec apparenté à celui qui nous occupe. C'est bien à cette époque, qui est celle du début des *néo-attiques*, que nous attribuons l'original du groupe d'Odessos, et peut-être ce groupe lui-même. Le témoignage des miroirs étrusques vient donc fort opportunément confirmer les résultats auxquels des considérations d'un autre ordre nous avaient conduit.

SALOMON REINACH

1. *Turan* est le nom étrusque d'Aphrodite-Vénus.



LE BOUDOIR DE LA MARQUISE DE SERILLY
AU MUSÉE DE SOUTH KENSINGTON

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II



LA décoration du boudoir de la marquise de Serilly, par Jean-Siméon Rousseau de la Rottière, ne semble pas pouvoir être d'une date antérieure à 1774. A ce moment, le jeune artiste, âgé de vingt-sept ans, collaborait certainement, en qualité d'aide expérimenté, avec son frère et son père. Mais que peut-il bien avoir fait, demandera-t-on, depuis ses premiers succès à l'Académie, en 1768? La réponse à cette question se présente à nous dans une lettre écrite par Cochin à Marigny[2]. Dans cette lettre, Cochin explique que l'Académie n'a que cent vingt places à offrir aux deux ou trois cents personnes ayant droit à un emploi. Un pareil état de choses devait être intolérable; mais Cochin ajoute : « La plus grande partie étant obligés d'exercer leur talent dans différens arts pour en vivre et beaucoup de ces arts n'exigeant pas un plus haut degré de science

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XX, p. 5.
2. 22 décembre 1764. Voir Courajod, *École Royale*, etc., p. 69.

dans le dessin, la plupart cessent d'y venir (à l'Académie), lorsqu'ils ont gagné les médailles et l'on n'y voit guère d'assiduité que dans ceux qui concourent à ces médailles ou qui se destinent à la peinture de l'histoire ou à la sculpture statuaire. » On doit supposer, en conséquence, que Jean-Siméon cessa de fréquenter à l'Académie quand il eut conquis sa médaille, ne comptant se consacrer ni à la peinture historique ni à la *sculpture statuaire*[1]. Il est probable qu'il chercha d'abord à s'employer et que, s'il sentit le besoin de pousser plus loin ses études, il s'adressa à ces cours ouverts par l'Académie de Saint-Luc où les étudiants trouvaient un enseignement qu'ils auraient vainement — et c'est là, pour Cochin, le sujet de plaintes amères — attendu de l'Académie Royale[2]. Pour ceux qui se destinaient spécialement aux arts décoratifs, les classes de *maîtrise* offraient, à cette époque, des attraits justement séduisants. Dans ces ateliers, Rousseau de la Rottière aura pu rencontrer, remplissant les fonctions de professeurs : Attiret, le charmant sculpteur qui a modelé la belle *Tête de jeune fille* (collection Marcille) appartenant à Mme Jahan; Martincourt, le maître de Gouthière, et Delafosse, de qui nous avons quelques admirables dessins de cheminées, de chenets, de girandoles et de candélabres, bien qu'il fût un pesant dessinateur d'ameublement — témoin ces projets de lits, si fastidieux avec leurs tentures *à la turque, à la chinoise* ou « *aux attributs pastorales* », publiés dans ses *Cahiers d'Iconologie*.

Une chose certaine, c'est qu'un travail aussi compliqué et aussi varié que la décoration du boudoir de Serilly ne dut pas être confiée par Ledoux à un simple novice. La triomphante habileté mise en œuvre pour tirer le meilleur parti possible des proportions commandées et de l'espace limité dont il disposait, reste bien acquise à l'actif

1. Un autre Rousseau figure sur les registres, comme ayant obtenu une *première médaille du quartier*, le 31 décembre 1773; mais il ne faut pas le confondre avec Rousseau de la Rottière. C'est probablement le Rousseau visé dans une lettre de Pierre, « le plus riche des sots », à d'Angiviller (24 décembre 1774), sur laquelle M. de Nolhac, ce chercheur infatigable et généreux, a appelé mon attention : « Le Sr Rousseau, dit Pierre, paraît sage. Ses ouvrages ne sont pas au degré où ils parviendront s'il étudie et surtout si son petit goût maigre, défaut sans doute de l'école où il étudie, est corrigé par la comparaison des choses mieux faites dans ce genre. » Ce Rousseau est, je crois, le graveur pour qui Cochin obtint la commande de reproduire le morceau de réception de Jouvenet (*Procès-verbaux*, 4 août 1781), et son nom figure dans le *Catalogue de la Chalcographie*, au chapitre de la *Description de l'Égypte*.

2. Guiffrey, *Expositions de l'Académie de Saint-Luc*, p. VII.



DESSUS DE PORTE (HOTEL DU DUC DE RIVOLI)
Décoration de Rousseau de la Rottière.

du délicat architecte, mais il faut insister sur la rare intelligence avec laquelle Rousseau de la Rottière a secondé ses intentions. Ayant affaire à un vaisseau d'une hauteur considérable en comparaison de ses autres dimensions, mais pourtant insuffisante pour qu'on pût la couper en deux étages selon le plan suivi par Pierre Rousseau dans l'arrangement du boudoir de la reine à Fontainebleau, Ledoux divisa l'espace, en y pratiquant quatre enfoncements cintrés, séparés par des pilastres en chêne sculpté et doré, décorés de peintures et d'autres ornements ; et La Rottière obtint un effet singulièrement satisfaisant en laissant le plafond obscur dominer fortement et en affaiblissant graduellement la vigueur des tons sur les murailles, grâce à une gamme de nuances de plus en plus légères, jusqu'à laisser, au niveau de l'œil, le blanc prédominer.

Pour aider encore à ce bel effet, les plus hauts reliefs sont réservés à l'entourage du plafond et des dessus de portes. Sur les quatre pilastres carrés, dont l'intérieur est aménagé pour contenir des rayons de bibliothèque, retombent les quatre arcs qui dessinent les deux fenêtres, la porte et la cheminée. Les peintures des lunettes supérieures, œuvre de Lagrenée le jeune, représentent chacune un des quatre éléments, et celle qui surmonte la porte, un *Vulcain* aux belles draperies pourpre et lilas, nous semble de beaucoup la meilleure. Le ton robuste de ces peintures prépare le regard au coloris encore plus monté du plafond, dans lequel on voit Jupiter assis sur son trône et qu'encadre une bordure magnifique, d'un bleu profond, sur lequel se détachent des médaillons rouges et des coquilles d'argent mat. Cette même nuance d'argent oxydé se retrouve



PANNEAUX DE PORTE (HOTEL DU DUC DE RIVOLI)

Décoration de Rousseau de la Rottière.

dans le modelé des corps d'enfants qui se jouent sur le fond bleu de la bordure, accompagnés d'arabesques d'or et de feuillages argentés.

PANNEAU (HOTEL DU DUC DE RIVOLI)

Sur les murailles, on remarque des figures symbolisant, en très mince relief, les Saisons. Les panneaux, étroits et hauts, sont couverts des attributs consacrés ; des groupes d'Amours occupés aux travaux du Printemps, de l'Été, de l'Automne et de l'Hiver, remplissent des médaillons de teintes délicates et variées. D'autres petits Amours volent çà et là ; des bouquets et des guirlandes de fleurs retombent de vases en jaspe et en lapis, des bergères confient la garde de leur chapeau aux colombes dont les bandes ailées animent les panneaux des volets; et toutes ces fantaisies exubérantes, toutes ces couleurs diaprées, toutes ces teintes d'argent et d'or luisants sont imprégnées de cette nuance d'un lilas rose amorti qui est aussi la dominante à Fontainebleau, dans le boudoir de la reine.

Il n'est pas jusqu'à cette absurde et baroque rangée d'appliques, peintes par La Rottière en trompe-l'œil, avec leurs fausses bougies, tout autour du boudoir et à mi-hauteur des parois — sans doute pour atténuer l'impression de la hauteur de la pièce, — qui ne soit bientôt oubliée dans l'aspect général de féerique élégance offert par l'ensemble, et la précision, l'adresse dépensées à traiter chaque détail, le fini magistral de l'ornementation entière,

qu'elle soit modelée ou sculptée — par exemple, les entrelacs employés sur les filets et baguettes qui séparent le plafond des murailles et la cimaise des panneaux qu'elle supporte, — tout cela rappelle, en plus d'un point, l'exécution d'une certaine partie du boudoir de Fontainebleau.



J'ignore sur quelle autorité on s'est appuyé pour rattacher le nom de Pierre Rousseau à cette dernière œuvre[1]. La charge d'inspecteur des dehors du Château ne semble pas avoir nécessairement impliqué la direction des remaniements intérieurs ; mais, si l'on suppose que Pierre Rousseau fut responsable de ceux-ci, on admettra qu'il y a un lien entre ces travaux et le style de la décoration exécutée par lui à Versailles. Qu'il fût compétent au plus haut degré pour diriger ces ouvrages, c'est ce dont on ne saurait douter, car les détails de décoration du gracieux hôtel qu'il bâtit en 1786 pour le prince de Salm (aujourd'hui Palais de la Légion d'honneur) prouvent encore la pureté et le raffinement de son goût. Il était alors d'usage courant que les artistes auxquels on confiait la décoration intérieure d'un édifice reçussent de l'architecte les données générales et l'indication du style et du caractère qu'ils devaient imprimer à leur œuvre. Ces plans préparatoires laissaient, rappelons-le, une ample marge à l'interprétation des artistes expérimentés pour qui ils étaient dressés et, à une époque antérieure, la même latitude avait été autorisée par les auteurs des cartons que les ouvriers des Gobelins transformaient en peintures tissées avec une habileté et un instinct remarquables. Les bonnes vieilles traditions, qui donnaient leur liberté de main aux tisserands de la Manufacture, furent impitoyablement anéanties par le système qu'inaugura Oudry; mais la grâce et la variété infinies par où se distinguent toutes les décorations intérieures de ce siècle qui ont échappé à la destruction témoignent de l'indépendance conservée par les artistes décorateurs. Nulle part cette indépendance ne s'affirme d'une plus éclatante façon que dans l'appli-

1. R. Pfnor, *L'Architecture, la décoration et l'ameublement de l'époque de Louis XVI*, p. 3.

cation et le développement du style apparenté au style pompéien, dont le boudoir de Serilly est le modèle.

Ce boudoir me paraît être une œuvre de transition et, selon toute probabilité, son exécution précéda celle du boudoir et du cabinet de toilette de Fontainebleau. Quand, peu après le milieu du siècle, l'influence des peintures murales découvertes à Herculanum et à Pompéi se fit nettement sentir, la transformation s'opéra par degrés. Les sphinx et les vases de forme classique trouvèrent d'eux-mêmes leur place — comme on le voit par les bois sculptés de Guibert au Petit Trianon — dans les lignes maîtresses du type de décoration plus tranché qui avait précédé. Leur introduction est suivie de celle des médaillons en camaïeu, non pas tels que les employaient Boucher et ses élèves, mais uniquement réservés à des sujets classiques, bien qu'ils fussent encadrés dans des volutes dont le style et les proportions étaient chose familière au ciseau d'un Verberckt. On trouvera un admirable modèle de cette époque dans un panneau Louis XVI appartenant à l'Union des Arts décoratifs, où le médaillon, entouré d'ailes d'aigles, est accompagné d'une belle arabesque de feuillage en relief haut et gradué. Cependant, une tendance qui va s'accentuant sans cesse conduit à l'effacement du relief; partout l'encadrement des panneaux a de moins en moins de saillie, tandis que les guillochis et entrelacs en vogue ou le biseau de la feuille d'acanthe sont traités avec une précision microscopique. Les médaillons, en même temps, se multiplient sous les formes les plus diverses, et les rinceaux qui les accompagnent perdent progressivement leur jet, jusqu'à ce que la décoration, qui, pour le boudoir de Serilly, a nécessité toute la force inventive du sculpteur et de ses élèves décorateurs, réalise, en s'atténuant, un idéal d'élégance plus rare, comme dans le fameux boudoir de Fontainebleau.

Nous arrivons ainsi au point où tout soupçon de style Louis XVI disparaît. Dans la belle décoration pseudo-pompéienne qui appartient aujourd'hui au duc de Rivoli et qui provient d'un hôtel de la rue Saint-Georges où Barras habita, on voit, mieux encore qu'à Fontainebleau, l'impossibilité où se trouve un artiste, fût-il aussi original que Rousseau de la Rottière, d'échapper à l'influence des modes contemporaines. J'avais conjecturé, quand je le vis, au mois de décembre dernier, qu'une certaine partie de cet ensemble devait dater de 1795 environ; mais Kraft et Ransonnette établissent que l'hôtel de la rue Saint-Georges fut bâti par Ledoux pour un Américain nommé Hostein, en 1787, et il s'ensuit que la décoration fut très probable-



CHAMBRE A COUCHER DE MARIE-ANTOINETTE, AU CHATEAU DE COMPIÈGNE

ment exécutée sensiblement plus tôt que je ne l'avais supposé. Les entre-panneaux et les panneaux des murailles et des portes rivalisent en beauté avec ceux du boudoir de Serilly, et la comparaison entre le premier et le second en date de ces ouvrages révèle dans le choix et l'exécution des motifs une similitude qui proclame que tous deux sont des créations du même artisan merveilleux. Toutefois, il est, à mon avis, d'une entière évidence que, dans la plus récente de ces décorations, il y a une volonté plus affirmée de rester fidèle à la correction classique, d'où une certaine déperdition de grâce et de personnalité. L'équilibre est, en effet, moins bien conservé dans l'ornement des panneaux.

Nous sommes au point initial d'expansion du style Empire qui, manié par le génie d'un Prud'hon, s'anime de toutes les spontanéités de l'inspiration, mais qui, entre les mains d'artistes moins doués, se roidit trop souvent dans une froide et maigre élégance. De cet ordre sont, par exemple, les arabesques des panneaux de Compiègne, dans l'ancienne chambre à coucher de Marie-Antoinette. Nous retrouverons là le médaillon classique, encadré dans de gracieuses courbes qui devraient charmer l'œil; mais l'effet obtenu n'est que simplement agréable, car les moindres accents du dessin sont aveulis au point de perdre tout caractère et toute ampleur, et nous y reconnaissons déjà la débilité du style Empire, dont le développement ultérieur s'enferme dans une rigidité de lignes formelle, que ne rachètent pas toujours la beauté et l'originalité des détails. Ces détails se multiplient sans doute, comme on peut l'observer dans la décoration intérieure de l'hôtel Crillon, confiée à l'architecte Pâris par son premier propriétaire, le célèbre duc d'Aumont[1]; mais ils sont de moins en moins choisis, et, durant ce temps, disparaît entièrement le respect pour le plan de construction qui a été l'âme du style Louis XV et a encore imposé ses conditions au style Louis XVI, avec moins d'autorité seulement.

C'est ce respect pour la ligne qui est la maîtresse qualité dans le boudoir de Serilly et qui, joint à la parfaite exécution du détail architectural, fait oublier la pauvreté et la futilité de certaines menues parcelles de l'ornementation peinte. Le plafond est un admirable morceau de dessin décoratif; le disque coloré se détache sur le fond d'un carré parfait, dont les angles portent quatre aigles

1. Dans le pavillon du second bâtiment de la place de la Concorde, à l'angle de la rue Boissy-d'Anglas. Cf. Champeaux, *L'Art décoratif dans le Vieux Paris*, p. 291-295.



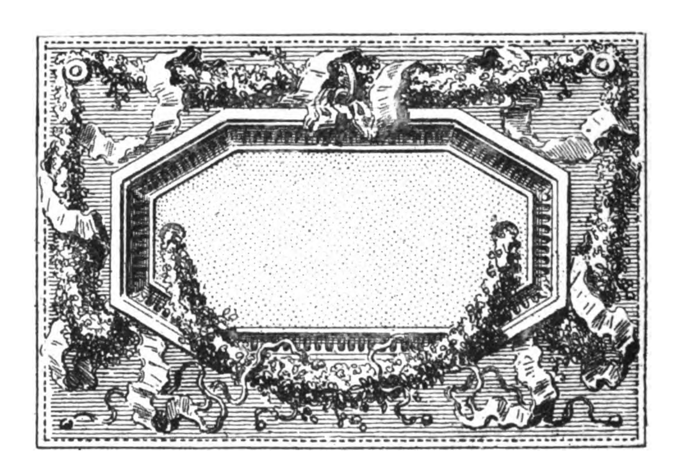
d'Autriche, hommage rendu par la marquise à sa royale maîtresse, et la richesse refouillée de la bordure ornementale, dans les divisions cintrées qui s'ouvrent sur la corniche, est rehaussée par la simplicité des consoles sur lesquelles elle s'appuie; sur ces consoles, la feuille d'acanthe ordinaire est remplacée — ce qui produit un grand effet — par de fines incisions, grâce auxquelles le regard se repose avant de rencontrer les guirlandes et les saillies de la frise.

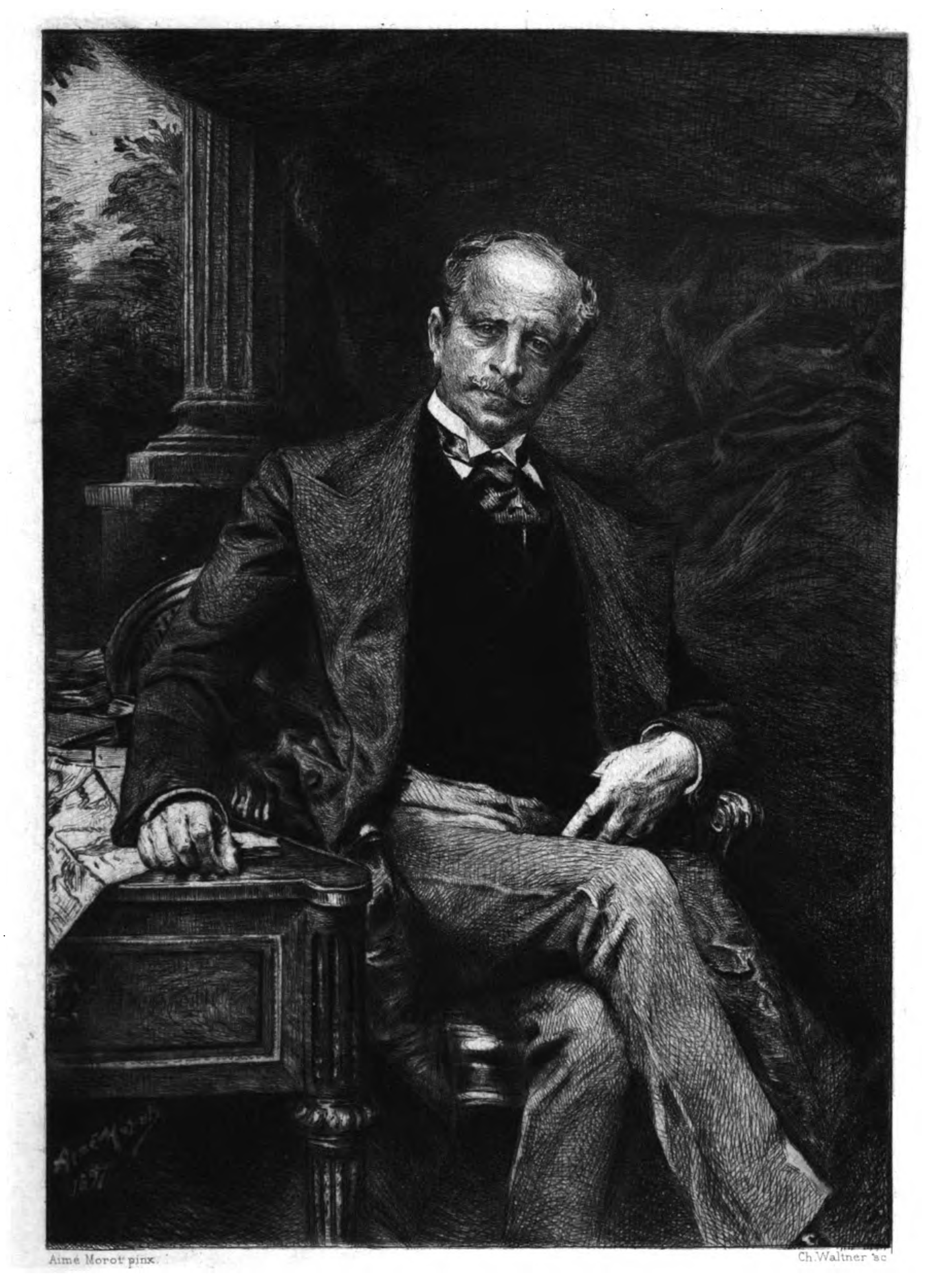
Le style de la décoration qui revêt les murailles n'est guère moins distingué, et le relief partiel réservé aux vases et aux figures, c'est-à-dire aux motifs les plus saillants de la décoration de chaque grand panneau, enrichit beaucoup l'aspect général. Le vigoureux effet ainsi atteint est encore renforcé, soutenu par le fin travail du ciseau dans les entrelacs et les autres moulures dans lesquels s'encadrent les peintures. Ces moulures dessinent toutes les lignes architecturales et, dans ce genre, je ne connais rien de plus beau que la mise en œuvre de toute cette ordonnance; il n'est pas jusqu'au modèle adopté sur les surfaces moins importantes des panneaux — des enroulements de lierre et des fleurs — dont la banalité relative ne soit compensée par le concours que ce motif apporte à l'impression générale éveillée par le charme du coloris.

Une chose qui prête à cette petite pièce une distinction particulière, c'est le style de la cheminée. Quiconque voudra démontrer la faiblesse de maintes décorations soignées de la même date ne manquera pas d'y faire ressortir le manque d'unité. Ce défaut apparaît dans la délicieuse chambre de Fontainebleau, dont, malgré la richesse qui surpasse tout, nous n'avons pas craint de désigner la décoration comme étant de la même famille que celle qui caractérise le boudoir de Mme de Serilly : on n'y voit aucun trait typique qui domine. Le goût qui a présidé à la décoration de la petite pièce recomposée au musée de South Kensington a pris un tout autre parti. Ici, nous ne trouvons qu'une chose unique : une œuvre d'art d'une suprême perfection, brillant comme un joyau dans sa monture. L'œil se promène avec délices sur les élégances variées qui n'ont laissé aucune place sans y répandre les ornements appropriés; mais il revient invariablement au diapason, qui est la partie centrale de la chambre. Dire que les montants de la cheminée sont certainement de la main de Gouthière, c'est dire que tous les chapelets des moulures ont la rondeur et l'éclat de perles, que les brins de feuillage appliqués sur le plat sont ciselés et fouillés comme par un orfèvre qui aurait travaillé à quelque fermail destiné à la gorge d'une reine; mais, dans

cette occasion, l'art de Gouthière ne sert qu'à mettre en valeur les travaux du sculpteur et à exalter le charme mystérieux des figures engaînées, et ces figures, représentant un vieillard enveloppé de voiles, ont été taillées dans le marbre gris, à droite et à gauche du foyer, par le brillant ciseau de Clodion. Involontairement, on cherche à deviner les formes que cachent les plis dans lesquels ces figures sont admirablement drapées. Animés d'un souffle de vie secret, on croit voir une ombre spectrale tomber sur ces témoins d'un âge évanoui. Je ne sais si cela vient de leur contraste avec les expressions environnantes d'un art voué aux jeux et aux plaisirs de la vie, mais ces figures voilées semblent avoir quelque chose du sentiment pathétique par quoi nous touchent les moines pleurants du tombeau de Philippe le Hardi, et on dirait qu'elles se lamentent, comme font ces derniers, avec une émotion profonde, bien qu'avec moins de naïveté, sur une vie depuis longtemps éteinte.

EMILIA F. S. DILKE



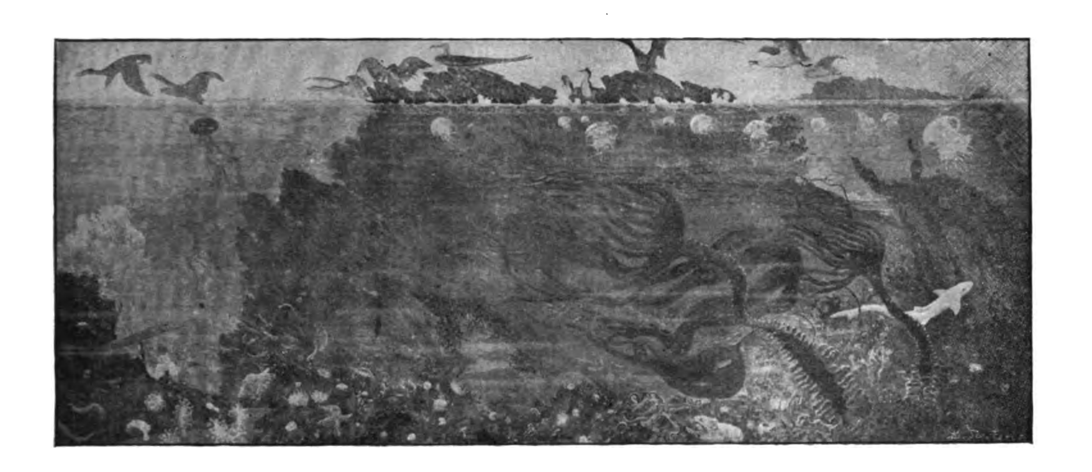


Aimé Morot pinx. Ch. Waltner sc.

LE PRINCE AUGUSTE D'ARENBERG

Salon de [illegible] — Société des Artistes français

Gazette des Beaux-Arts Imp. Georges Petit



LES SALONS DE 1898

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

LA SCULPTURE



Notre école de sculpture présente un singulier contraste. Allez au Luxembourg et examinez-la dans son ensemble. Vous êtes frappé par ses qualités de noblesse, de style, son sentiment profond du beau, son intelligence élevée de la vie, sa soumission aux nécessités de la matière, son obéissance aux lois impérieuses d'un art divin, mais étroit et exigeant. Il y a là un choix d'œuvres déjà classiques, universellement admirées, reproduites dans les principaux musées d'Europe et d'Amérique. Les noms illustres qui ont signé tous ces chefs-d'œuvre ont porté par le monde entier, comme ils la porteront dans l'avenir, la gloire de notre école. C'est un épanouissement merveilleux, tel qu'on n'en avait vu de longtemps d'aussi complet dans notre histoire.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XX, p. 55.

Par contre, êtes-vous au Salon, — et celui de cette année ne se distingue guère des précédents, — asseyez-vous au milieu de la vaste nef, laissez-vous aller à vos songeries ; promenez vos regards autour de vous. Vous êtes ahuri par le spectacle qui, de toutes parts, s'offre à vos yeux. Dans quel monde incohérent et agité sommes-nous descendus ! Quel Olympe de la Salpêtrière ou de Bicêtre ! Rien de calme, rien de posé, rien d'assis. Tout le monde est en mouvement, dans une sorte de danse de Saint-Guy générale. Ici un groupe s'embrasse avec effusion ; là une femme court au risque de tout renverser ; plus loin, un grand gaillard brandit une lourde hache, tandis qu'un militaire, l'œil en feu, vous menace du canon de son revolver. Celui-ci chante la *Marseillaise ;* celui-là hurle de douleur. Tournez-vous : deux hommes enlacés roulent pour saisir une proie chimérique ; d'autre part, Ugolin ronge le crâne d'un vieillard. Maintenant, c'est une femme en furie qui précipite je ne sais plus qui dans un abîme, ou bien une malheureuse qui tord affreusement, dans l'angoisse, son corps nu, comme s'il était vêtu de la tunique de Nessus. A droite, des jeunes filles s'agenouillent pour la prière ; à gauche, des martyrs agonisent sur la croix. Une princesse déclame des vers ; une paysanne écrit sur une grande bobine la reconnaissance des électeurs à leur député. De toutes parts, des femmes se tortillent démesurément pour épingler leur chignon ou dénouer leur chevelure ; d'autres se voilent pudiquement le front, à la façon des autruches, tandis que leurs voisines étalent effrontément leurs appas avantageux. A côté, cependant, des Scapins jouent de la mandoline, des Figaros raclent de la guitare ; Mignon, enfant, essaie son premier pas ; une almée danse en agitant son tambourin, imitée elle-même par une autre figure, qui n'a que son instrument pour tout costume, — car tout ce monde, ou à peu près, est nu comme au premier jour. — Voici encore une troisième danseuse, qui se livre à de gracieux ébats avec un oiseau au bout des doigts. On le voit, ici tout est la danse : danse macabre, danse de Saint-Guy, danse des matassins de Molière. C'est un ballet perpétuel d'épileptiques ou d'aliénés.

Et il n'y a pas que les gens d'agités. Les bêtes elles-mêmes sont atteintes de ce délire général. On ne voit que chevaux se cabrant, chiens aboyant, lions rugissant, tigres rampant, panthères ou jaguars prêts à bondir sur leur proie.

Quel cauchemar pour les pauvres visiteurs, si tout cela n'était pas en plâtre ! Mais le public ne comprend pas, et, d'ailleurs, ne re-

garde pas. La sculpture est la gloire de notre école : c'est un « cliché » consacré, il s'en contente et se garderait d'y toucher. Il y a chose jugée. N'est-il point lui-même complice ? N'encourage-t-il pas, par son inconstance, son appétit de nouveauté, son besoin d'exagération, toute cette exaltation maladive de la statuaire ? On a perdu le sens du goût, de l'équilibre, de la modération ; on ne sait plus trouver l'attitude naturelle, le geste vrai, l'expression juste, le mot propre. Tout dépasse la mesure, sort du sujet. Voyez, hélas ! nos places publiques. Et, en même temps, on perd de vue les lois essentielles de cet art, les conditions mêmes du métier. On ne tient plus compte des nécessités de la matière ; marbre, bronze, pierre, bois, tout se traduit de la même façon, sans qu'on se dise que leur substance ne permet pas le même travail, que leur surface ne se présente pas de la même façon à la lumière. Puis toutes ces figures turbulentes se groupent mal, en des silhouettes déchiquetées ; et toute cette gesticulation dégage tellement les membres des corps qu'on est effrayé à la pensée de ce qui en resterait au moindre tremblement de terre. Que fût-il demeuré, grands dieux ! du monde antique, après les secousses qu'il a subies, les invasions qui l'ont dévasté, les cataclysmes qui l'ont anéanti, si son art avait été constitué d'une manière si anormale ! La Vénus de Milo y aurait laissé autre chose que ses bras.

Il y a donc, dans notre école de sculpture, d'une part, une élite composée de maîtres de premier ordre, qui ont justifié sa réputation et consacré le préjugé favorable du public, et, d'autre part, une suite d'artistes, dignes, très souvent, du plus réel intérêt, courageux, laborieux, pleins de talent — un talent qu'on admire, hélas ! et qui navre aussi, tant il est parfois mal employé — mais qui hésitent, qui tâtonnent, qui bégaient, retenus, d'un côté, par le passé dont ils ne peuvent s'affranchir, tentés, d'un autre, par le désir de trouver des formes neuves, des expressions plus vives, provoqués par la littérature, débauchés par la peinture, sollicités par la vie moderne qui leur offre des thèmes nouveaux à développer avec les éléments usés d'autrefois.

Cette incohérence des idées, ce tumulte et ce dévergondage des formes ne sont donc pas imputables seulement aux artistes. Sans doute, s'ils avaient plus de culture — et je n'entends point par là le fait de lire des livres, pour y puiser un prétexte plus ou moins ingénieux à rebaptiser de vieux sujets rebattus, — mais plus de réflexion, une imagination enrichie par des observations clairvoyantes, une mémoire mieux garnie, plus de logique et de méthode

dans la conduite de la pensée et, par conséquent, dans l'élaboration du sujet, sans doute produiraient-ils des œuvres d'une autre tenue et qui, malgré des contradictions ou des erreurs, parviendraient encore à nous émouvoir et nous convaincre.

Mais n'est-ce pas aussi la faute de l'art ou du moins de la compréhension traditionnelle de la statuaire, si les artistes sont pris dans cette impasse d'un art à côté de leur vie, de leur temps, de leurs pensées, de leurs besoins, d'un art tout de convention et de dilettantisme inutile? Que nous font toutes ces divinités de l'Olympe ressassées depuis quatre cents ans sans modification : Vénus, Diane, Artémis, Galathée, Hébé, Cérès, Ariane, Léda, Ganymède, Chloé, Psyché, Narcisse, Apollon, Daphné, Orphée, la nymphe Écho, les tritons, les naïades, les dryades et les faunes, mêlés de quelques Judiths et de quelques Salomés, qui, en notre année 1898, depuis deux mille ans que ces noms ne sont plus que des mots, encombrent encore nos Salons, prétextes canoniquement imposés à perpétuité, pour représenter un homme ou une femme nus, et justifier l'emploi d'un mauvais geste appris, répété à satiété, suivant le caractère convenu du personnage ?

Si la peinture, qui dispose d'un langage si varié, de moyens si expressifs, dont le but principal est l'illusion; si la peinture, plus fortunée, à qui appartiennent le passé et le présent, la vie et le rêve, l'homme et la nature, l'espace et le temps, qui, dans un champ exigu, grâce aux sortilèges de la couleur et à la magie de la lumière, est capable de tout exprimer ; si la peinture, si souple, si riche, si assimilable à toutes les formes de civilisation, a lutté elle-même longuement, péniblement, héroïquement, pour conquérir chacune de ses libertés et parvenir à traduire non point seulement le rêve intérieur de notre âme contemporaine, mais les simples apparences de notre temps, comment la sculpture, cet art si étroit, si borné, qui ne dispose que de quelques termes, singulièrement puissants et éloquents, il est vrai, mais monotones et limités, comment la sculpture, qui ne peut avoir recours qu'aux formes animées, en nombre restreint, sans le lien, qui les relie, de leur décor naturel, qui ne peut les exprimer que par le moyen du relief et des jeux de la lumière sur une matière uniforme, comment parviendra-t-elle, de son côté, à satisfaire à toutes nos exigences, à résoudre les problèmes complexes et indéchiffrables que nous lui posons? Car nous ne lui demandons pas seulement de traduire notre vie; bien plus! nous lui avons imposé un rôle ; nous lui avons créé une mission élevée, des obliga-

tions morales. Nous en avons fait la gardienne vigilante des grands souvenirs, la dispensatrice des glorifications, l'exécutrice des apothéoses. La nature de sa matière, qui nous donne l'illusion de la durée, son passé, peut-être sa tradition, qui l'avait vouée exclusivement aux dieux et aux héros, l'austérité de son langage synthétique, tout, jusqu'à sa présentation solennelle sur nos monuments ou au milieu de nos carrefours, en a fait un art de consécration.

Toute la crise de la sculpture est là. Aussi, pour en sortir, a-t-on



« VERS L'INCONNU », GROUPE PAR M. R. DE SAINT-MARCEAUX
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

eu recours à toutes sortes de compromis entre les habitudes passées et les besoins urgents de la vie contemporaine. La statuaire a perdu de son prestige et de sa divinité. Elle s'est laissée envahir par le pittoresque, le particulier, le caractère, et, ce qui est plus triste, la laideur. Elle s'est laissé entraîner à la suite de la littérature et de la peinture, s'est entièrement méprise sur son but et sa signification, opérant de curieuses et inconcevables transpositions d'art.

Je ne connais aucun exemple qui marque davantage la méconnaissance absolue d'un art à la fois si limité dans ses moyens et si général dans ses préoccupations et dans son but, que le sujet traité par M. Gaté : *L'Humanité devant l'Infini*. L'Humanité c'est une jeune

femme agenouillée, vêtue d'une robe serrée à la taille, un modèle, un véritable portrait par le caractère tout à fait iconique du visage, le profil très particulier, au nez aquilin, à la bouche petite et forte, coiffée même avec un certain air tout moderne. L'Infini c'est, en face, un bas-relief contre un grand fond de plâtre, un coin de plage avec sa mer moutonneuse, sa falaise à gauche, au pied de laquelle pousse un palmier, tandis qu'au sommet un lion regarde les étoiles, pointées en relief sur le fond, comme un chien qui guette des mouches. Je ne m'arrête pas aux mérites plastiques de cette œuvre, qui n'importent pas en cette occasion; mais peut-on tenter de traduire ces deux conceptions philosophiques, ces deux mondes, l'Humanité et l'Infini, en face l'un de l'autre, avec l'art le plus fini, le plus étroit, le plus concret, en prenant même dans ces éléments tout ce qu'il y a de plus particulier, de plus déterminé, de moins synthétique?

Par bonheur, bien que le Salon de cette année, si unanimement fréquenté par les peintres, ait été un peu abandonné dans la statuaire par les maîtres consacrés, nous trouvons encore quelques artistes qui continuent glorieusement les traditions de la grande famille et ont conservé le sens élevé de leurs devoirs. Tel est, au premier rang, M. Gustave Michel, avec sa figure : *Dans le Rêve*.

Debout, une légère et fine draperie glissant le long de sa jambe gauche repliée, une jeune femme, les deux bras autour de la tête, dans une attitude de demi-sommeil, les paupières closes encore, semble s'éveiller lentement, se refusant à quitter cet Éden merveilleux du rêve dont les enchantements éclairent son visage d'un imperceptible sourire grave et doux. Son corps est finement cambré dans une ligne mélodieuse et pure, avec de beaux modelés simples et délicats, musicalement conduits de l'un à l'autre, si l'on peut dire, sans un heurt, sans une discordance, en une forme pure, sévère et châtiée, mais vivante et d'un beau rythme charmeur. Sa pose onduleuse et cadencée, ses formes élégantes, fières et virginales, d'une grâce à la fois chaste et voluptueuse, son petit profil droit aux traits peu en saillie, évoquent le souvenir de la Vénus Anadyomène de Chassériau ou des divinités fascinatrices de Gustave Moreau. C'est d'un art très doux, mais très affirmé, très sculptural, sans incertitude, sans mollesse et sans mièvrerie. La matière elle-même, cette matière d'apothéose, ce beau marbre rosé de Syrie qui semble comme une chair surnaturelle, ajoute encore au charme discret et pénétrant de cette œuvre, d'une rare distinction, qu'on admirera bientôt au Luxembourg.

Dans ce même esprit élevé, il convient de grouper, si divers qu'ils soient par le talent, le tempérament ou le degré de développement, quelques artistes qui se rattachent aussi tout droit à la tradition classique : M. Boucher (*La Philosophie de l'Histoire*, *L'Hirondelle blessée*), aussi élégant dans la compréhension des beautés féminines qu'il s'est montré fort jadis dans ses sujets virils de la *Terre* ou des *Coureurs;* M. Sicard (*Le bon Samaritain*), praticien rare et savant sculpteur; M. Levasseur, dont la fontaine, *La Perle*, est conçue dans le souvenir rajeuni des beaux décorateurs français d'autrefois, avec beaucoup de discrétion, de tenue et de goût, chose peu commune aujourd'hui ; M. Hector Lemaire (*La Roche qui pleure*) ; M. Escoula (*La mort de Procris*), où le corps de la femme est d'un excellent modelé, simple, sculptural et distingué ; M. Roze (*Résurrection*) qui, bien qu'avec quelque gaucherie, exprime, non sans un réel sentiment de foi, l'envolée de sa figure de saint; enfin, un jeune, M. Gaudissart, que je me reprocherais de ne pas signaler plus attentivement.

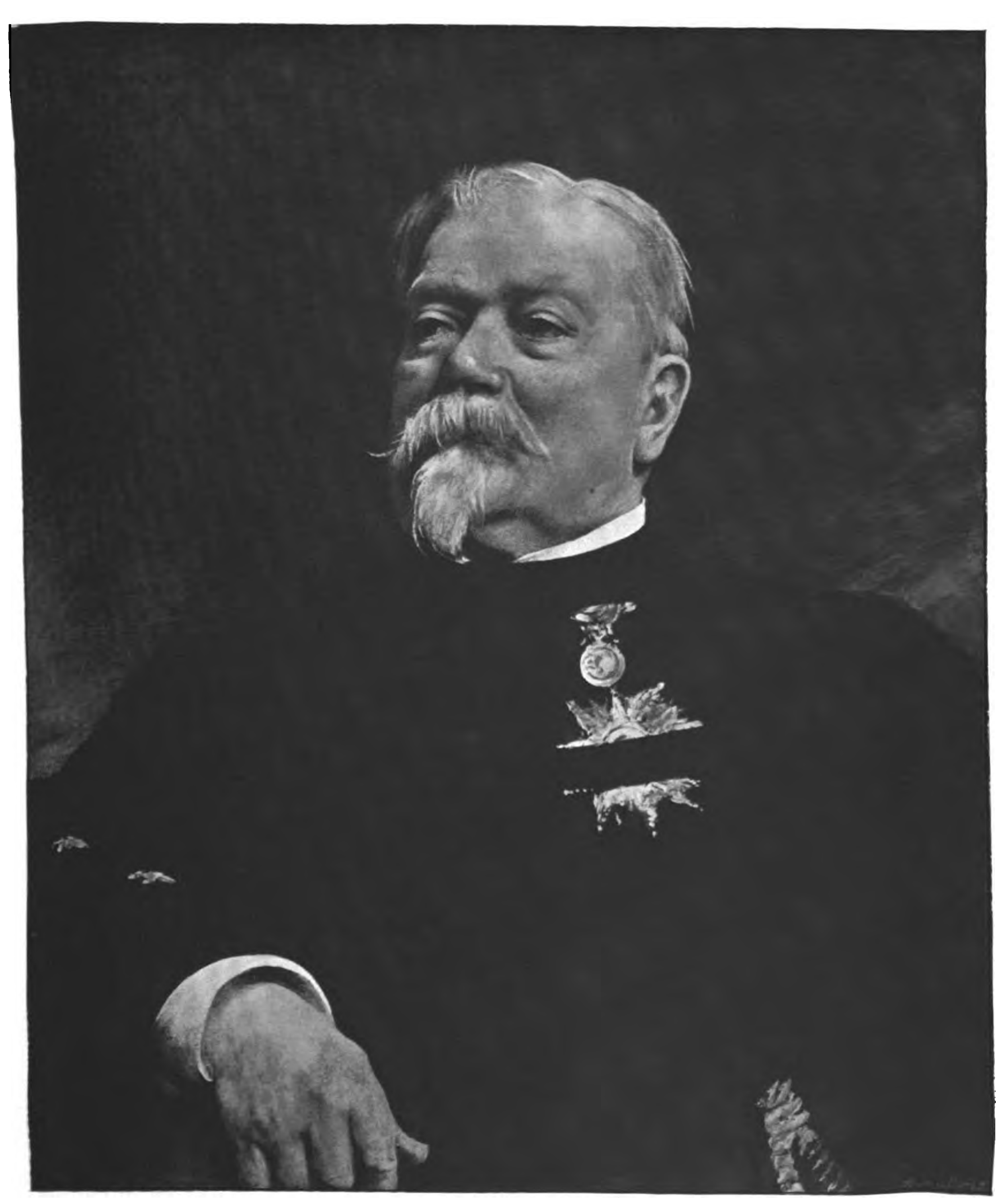
Les maîtres d'école, les chefs d'atelier trouveront peut-être à redire à cette statue : *Le Poète apporte aux foules le calme et la modération*. Je ne m'amuserai pas à relever les fautes d'orthographe, mais ce qui m'intéresse dans cet ouvrage, c'est que le sculpteur s'est tenu dans son sujet, qu'il l'a compris, qu'il y est entré pleinement, et qu'il a tout tenté pour le rendre intelligemment, sans sortir des limites de son art, en employant les seules ressources très restreintes dont dispose la statuaire : l'attitude, le geste, l'expression, la draperie, la cadence des lignes, la découpure de la silhouette, en s'abstenant de tout sentimentalisme et de toute littérature. Drapé d'une toge aux plis abondants et harmonieux, le poète s'avance lentement, le bras levé, la main étendue, dans un geste d'apaisement et de calme. Le front virgilien, ceint du laurier sacré, est d'un art hellénisé avec quelques souvenirs britanniques ; c'est une figure d'une élégance fière, d'une allure qui sort doucement, discrètement, sans effort et sans bruit, des habitudes conventionnelles. A la suite de M. Gustave Michel, M. Gaudissart s'annonce comme devant marcher dans la tradition élevée des grands idéalistes.

Idéaliste ! Qui l'est plus, encore, que M. de Saint-Marceaux, qui était prédestiné à sculpter le buste du mélancolique, rare et troublant poète de l'Italie contemporaine, *Gabriele d'Annunzio*? Son groupe *Vers l'Inconnu* nous montre l'image de nos destinées fuyant rapidement, d'un long vol horizontal, éphémères et incertaines, cherchant la lumière et la certitude.

L'intelligence exacte du sujet est une des qualités les plus rares de la statuaire contemporaine. Les artistes ont été gâtés par l'habitude de choisir un thème dans les mythologies, pour justifier quelque geste ou la nature de quelque modèle, et très souvent même de donner un titre à leur ouvrage une fois seulement qu'il est terminé. Il en résulte qu'ils sont presque toujours à côté de la scène ou du personnage qu'ils nous indiquent. Cela n'a sans doute pas grand inconvénient quand il s'agit de figures allégoriques, de transfuges de l'Olympe, dont nous ne savons plus bien les histoires et que nous confondons volontiers; mais qu'est-ce à dire lorsqu'on nous présente des personnages déterminés et, qui plus est, des gloires contemporaines que nous voulons consacrer en exprimant fortement leur caractère, en soulignant leur héroïsme ou leurs vertus, auxquels nous décrétons un perpétuel hommage ? Devant la difficulté de transporter dans la statuaire les éléments de la vie d'aujourd'hui, la plupart des artistes ont éludé le problème au moyen d'allégories plus ou moins pompeuses ou nuageuses, avec le secours de toutes nos vieilles connaissances, les anciennes nymphes, dryades ou naïades qui, suivant la qualité du personnage, prennent des attributs de circonstance, et relèguent le pauvre héros tout au haut du monument, en un simple buste perdu et tout étonné. Le rare et intelligent sculpteur, au sens si affiné et si subtil, M. Denys Puech, n'a pas échappé à cette mode dans son monument de *Francis Garnier*. Si l'on ne considère que le décorateur, l'œuvre est d'un artiste vraiment ingénieux et habile, groupant les figures avec un entrain et une verve que nous ne rencontrons plus beaucoup chez nos artistes. M. Puech est un vaillant décorateur qui ne demande qu'à être employé. Mais ce brave et hardi marin, qui a posé le premier le pied sur ces rivages infertiles et dangereux, ne nous surprend-il pas dans cette apothéose à la Coysevox, au milieu de ces naïades enchinoisées, comme dans les tapisseries des Indes de Oudry et de Desportes? L'artifice menteur de l'allégorie ne convient plus à nos mœurs, il nous ramène à des conventions que nous ne cessons de fuir, pour laisser échapper toute la vraie poésie, toute la signification émue du sujet.

Voilà un écueil dont s'est bien gardé M. Falguière. Sa forte saveur originale est d'entrer toujours profondément dans son sujet. Prenez au hasard *Tarcisius*, *La Rochejaquelein*, *Saint Vincent de Paul*, et jusqu'à la moindre de ses Dianes chasseresses : comme cet homme instinctif et spontané, sans éducation littéraire, mais





L. Bonnat pinx.

IMP. DRAEGER, PARIS

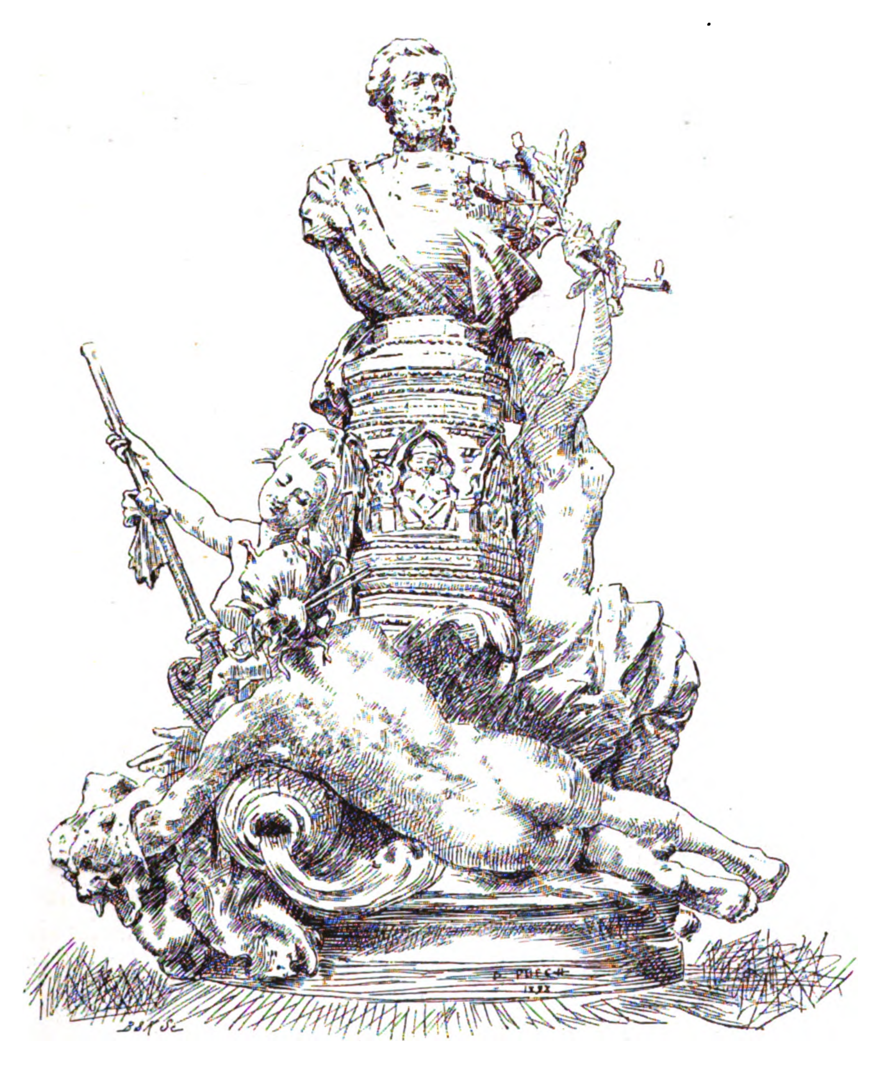
LE GÉNÉRAL DAVOUST, DUC D'AUERSTAEDT

GRAND-CHANCELIER DE LA LÉGION D'HONNEUR

Gazette des Beaux-Arts

(Salon de 1898. — Société des Artistes français)

doué au plus haut point du sens de la vie, souple et fort, pénétrant avec une rare faculté d'artiste l'âme intime de ses modèles, nous les fait vivre dans leur vérité simple, juste, émouvante, dans leur



MONUMENT DE FRANCIS GARNIER, PAR M. DENYS PUECH

(Société des Artistes français. — Dessin de l'artiste.)

tendresse ou dans leur énergie! Comme il a compris tout de suite son héros, dans son monument du cardinal Lavigerie, ce prélat, diplomate et guerrier, qu'il caractérise immédiatement par son attitude et par son geste! Drapé dans son ample manteau de cardinal, la mitre en tête, le primat d'Afrique semble aborder la terre con-

quise et en prendre possession de sa croix qu'il plante énergiquement sur le sol comme un drapeau. Le geste symbolique peint à lui seul tout l'individu.

Des qualités de même nature nous arrêtent devant le groupe de M. E. Dubois, *Joseph et Xavier de Maistre*, destiné à la ville de Chambéry, où tout est mis en valeur, dans un esprit très sérieux d'analyse, depuis les moindres accessoires jusqu'au groupement, pour caractériser chacun de ces illustres écrivains et expliquer clairement l'union étroite de ces frères qui formaient, selon l'expression du plus jeune, « comme les deux aiguilles inégales d'une même montre ».

C'est un sculpteur étranger, un artiste américain, dont jusqu'ici le nom seul pour ainsi dire était venu jusqu'à nous, M. Augustin Saint-Gaudens, qui nous donne l'exemple d'un monument commémoratif, formé d'éléments modernes et pleinement réalisé dans le plus large et le plus pur esprit sculptural. A demi français, non point seulement par ses origines, mais par toute son éducation formée à notre école qu'il honore aujourd'hui, le chef désormais illustre de l'école de sculpture américaine a produit dans son pays nombre de beaux ouvrages, dont les reproductions photographiques qui accompagnent ses envois nous font connaître la rare noblesse et le grand style. Ses belles statues tombales, dont l'une est exposée au Salon, ainsi que la cariatide de la maison Vanderbilt, à New-York, au type allongé, aux belles draperies augustes, sont des figures d'une fière élégance, d'une grâce austère, où le sentiment britannique se mêle aux souvenirs vivants de la Grèce. Mais, surtout, les statues du président Lincoln ou de Peter Cooper, les grandes tablettes murales du Dr Mac Cosk ou du Dr Bellows, nous montrent avec quel sens élevé de son art le maître américain a su tirer parti de toute la modernité de ses personnages. Il n'a, certes, point menti à la physionomie locale si caractéristique de ses modèles, ni à l'accent si particulier des accessoires du costume ou du mobilier; au contraire. Mais comme il a su faire parler tout cela avec éloquence et avec énergie, depuis la coupe de la redingote jusqu'au moindre pli du pantalon ! Nous nous trouvons là devant un maître puissant et mesuré, sachant comprendre et s'émouvoir et parlant un langage simple et expressif, qui sait convaincre et charmer. Le *Monument du colonel Robert Gould Shaw,* érigé à Boston, et exposé en plâtre au Salon, nous en fournit une preuve plus évidente. C'est un grand haut-relief, enfermé dans une architecture élégante et très modeste : deux pilastres supportant une

HAUT-RELIEF DESTINÉ AU MONUMENT ÉRIGÉ AU COLONEL R. GOULD SHAW (BOSTON), PAR M. SAINT-GAUDENS

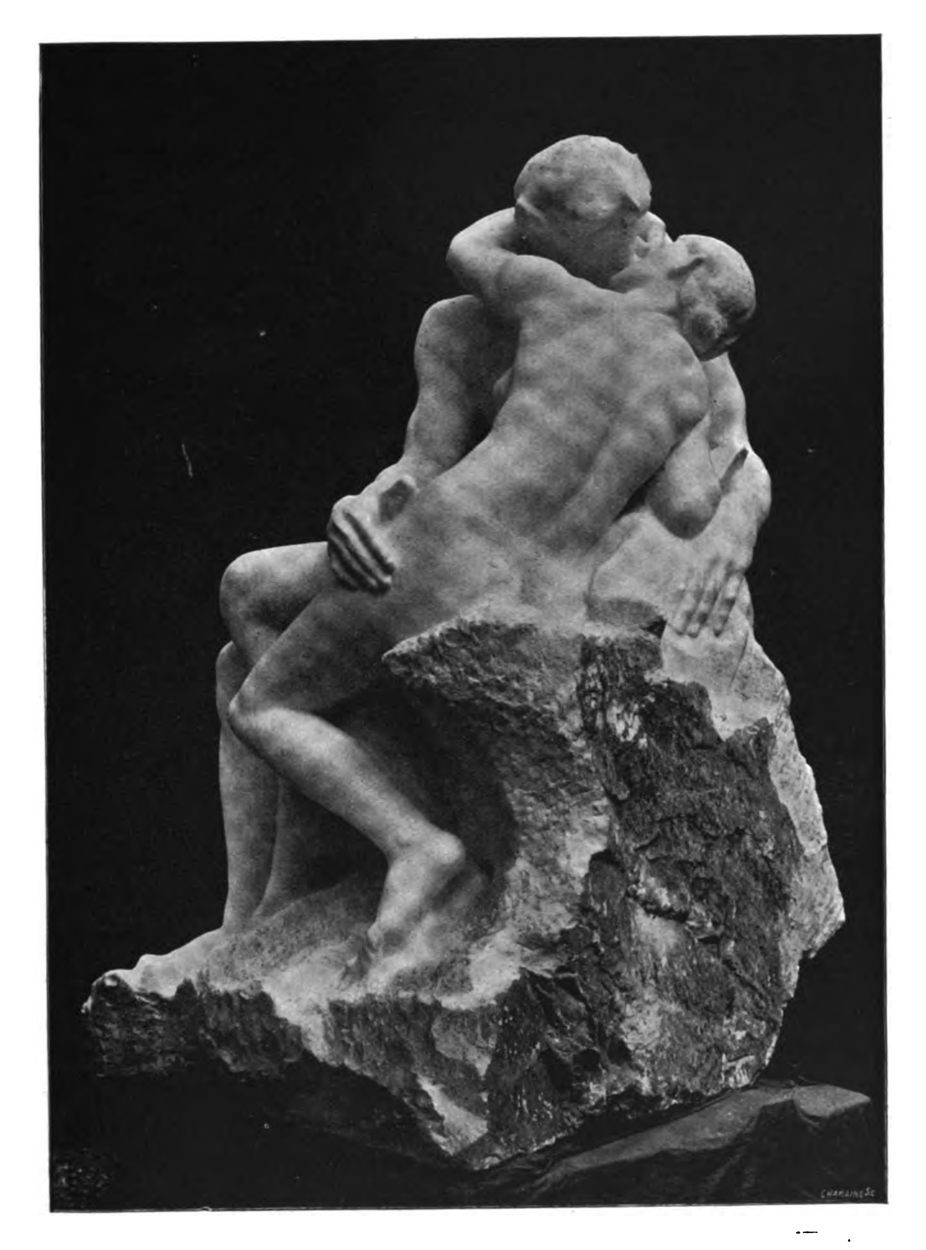
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

corniche légèrement cintrée. Au milieu, un jeune chef blanc, à cheval, l'épée à la main, conduit un bataillon de noirs qui défilent à son côté, l'arme à l'épaule, tambour en tête. Dans le champ supérieur glisse, en un vol horizontal, une grave et mélancolique figure, le Devoir, qui, d'un geste large et éloquemment triste, leur indique le chemin de la gloire et de la mort. La marche rythmée des hommes, l'accent de gravité résignée et soumise de ces soldats nègres, contrastant avec la fière énergie concentrée du jeune chef blanc, dont le beau cheval, jeune et fier, nerveux et hennissant, souligne encore le caractère d'enthousiasme contenu et de volonté patiente, et même jusqu'à la compréhension sculpturale de tout cet équipement de guerre, tout cela vous prend simplement, fortement et vous attache par une véritable grandeur épique.

Nous arrivons maintenant au plus connu des monuments commémoratifs que nous présente le Salon : la statue de *Balzac* par M. Rodin, qui a eu l'honneur, avec l'affaire Zola et la guerre d'Espagne et d'Amérique, d'entretenir quelque temps la badauderie universelle. Je me garderai de parodier un mot désormais célèbre et de dire « qu'il n'y a pas d'affaire Rodin ». Mais, sans crainte de paraître manquer soit de respect, soit de courage, on comprendra sans peine que je ne revienne pas sur tout ce qui a été dit et que je ne reprenne pas la discussion. Je n'ai pas à parler de la Société des gens de lettres, qui s'est montrée imprudente et discourtoise, puisqu'elle connaissait l'artiste et qu'elle n'avait point à refuser aussi scandaleusement ce à quoi elle pouvait s'attendre. Pourtant, M. Rodin se fût montré plus avisé en n'acceptant pas une commande qui ne convenait guère à sa nature d'artiste, très personnelle, difficile à se plier aux règles et aux gens. Telle qu'elle est, dans sa forme provisoire, malgré une certaine grandeur dans l'attitude du personnage, pris dans le cauchemar de la création, cette figure, insuffisamment concrète et déterminée, de tendance trop littéraire, ne pouvait être comprise en dehors de ceux qui étaient restés en contact avec la pensée du maître.

Par un besoin de contraste naturel, on s'est plu à s'arrêter, avec une admiration qu'on n'a pas ménagée et qui est justement méritée, devant le groupe en marbre du *Baiser*, commandé par l'État. C'est une œuvre déjà ancienne et qui n'eût pas obtenu sans doute autrefois le succès qu'on lui fait plus ou moins malicieusement aujourd'hui. L'œil s'habitue peu à peu inconsciemment à des nouveautés qu'il avait jadis impitoyablement condamnées.

Tout ce tressaillement des chairs, toute cette palpitation de vie,



LE BAISER, GROUPE EN MARBRE, PAR M. A. RODIN

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

ce désir et cette angoisse, cette soif toujours inapaisée qui tente incessamment

L'impossible union des âmes par les corps,

toute cette humanité douloureuse, qui remue dans l'œuvre de M. Rodin et qui semble échappée aux *Portes de l'Enfer* autour desquelles a évolué sa vie d'artiste, ce monde fatal noyé dans je ne sais quelle ivresse de volupté poignante et triste, ces corps qui s'enlacent, ces membres qui s'étreignent, toutes ces créations que M. Rodin semble avoir puisées dans la *Divine Comédie* en compagnie de Baudelaire, n'ont que peu à peu et difficilement été comprises et acceptées. On sentait d'ailleurs en lui, en dehors même du sujet qui pouvait troubler, un véritable révolutionnaire comme artiste. C'est bien là, en effet, son rôle, et si trop souvent — comme le Salon de cette année nous en fournit plus d'un exemple — il a entraîné dans les excès de la manière de jeunes artistes qui l'ont mal compris, beaucoup d'autres auraient pu profiter des excellents conseils qu'un peu d'examen attentif leur eût fait tirer de ses œuvres. Révolutionnaire, en effet, l'homme qui, le premier, a souffert d'une façon plus aiguë des tendances déplorables d'un art factice, artificiel, qui n'était plus l'expression réelle de la vie de son temps, d'un art qui reposait sur le formulaire étroit des canons antiques, dénaturés encore par quatre cents ans d'imitation plus ou moins servile.

Tout l'effort tenté dans le passé pour ranimer l'art par la vie, pour exprimer d'autres aspects de l'âme humaine, ce que Puget, Pigalle, Falconet, Houdon même tentèrent de réaliser par l'observation attentive de la vie et l'inoculation d'une ardeur plus passionnée, ce que Rude et Carpeaux essayèrent à leur tour, M. Rodin a voulu le reprendre, moins instinctivement, avec une volonté consciente et résolue. M. Rodin voulait puiser directement à la source de vie, à la nature, si féconde et si inépuisable, à laquelle tous les arts ont pour ainsi dire à peine touché, et en même temps rompre avec la tradition latine, et remonter à nos véritables traditions ethniques, pour créer sinon un art populaire, du moins un art expressif, dégagé des formules convenues de la pédagogie scolaire, qui pût traduire de plus près toute la pensée contemporaine. Est-ce rencontre fortuite, est-ce fatalité ou providence? le statuaire rencontra, parallèlement à son effort, la voix la plus éloquente de l'apôtre le plus convaincu qui pût répandre ce verbe nouveau, celle de Louis Courajod, le fondateur du musée français du moyen âge, le vaillant et hardi professeur de l'École du Louvre. Depuis ce temps, un conflit s'est produit entre les deux courants, la tradition antique et païenne d'une part, à laquelle appartient toute notre école classique, la tradition septentrionale de l'autre, réaliste, chrétienne et populaire, à laquelle se rattachent,

à la suite de M. Rodin, sous l'empire d'influences diverses, M. Bartholomé, qui n'expose pas cette année non plus que M. Desbois ; M. Constantin Meunier, si simple, si grand et si sculptural dans son *Semeur* ; M. Baffier, moins austère, plus reposé, avec plus de bonhomie et quelque franche allure campagnarde (cheminée, salle à manger et vaiselle d'étain) ; M. Bourdelle ; M. Alexandre Charpentier, etc., et même M. Vital-Cornu (*Douces langueurs*), qui, dans un marbre plein de délicatesse, abuse bien inutilement, lui aussi, du contraste artificiel des chairs modelées prises dans une gangue de marbre brut.

A côté du culte des grands hommes, le culte des morts s'est particulièrement développé de notre temps. Ces deux idées ont remplacé, comme inspiratrices de la statuaire, la foi religieuse, qui trouve mieux à satisfaire les besoins superstitieux de la foule dans les boutiques de la rue Saint-Sulpice. La série des belles sculptures funéraires de Chapu, Paul Dubois, Mercié, Bartholomé, etc., a contribué à donner un nouvel essor à ce genre, dans lequel se distinguent particulièrement, cette année, MM. Gréber, Soulès, F. Charpentier, Peynot et Pratt. C'est une forme dans laquelle nos artistes, sans se renouveler beaucoup sans doute, savent garder pourtant le plus de tenue. Le monument de M. Gréber, entre autres, où la figure virginale d'une jeune fille dort paisiblement dans la palpitation calme d'un long et doux sommeil, est conçu avec un sentiment ému, tendre et consolant. C'est le mensonge de l'art qui veut tromper la douleur.

En fait de sculpture monumentale, nous trouvons peu de chose. Tout au plus la vaste composition, d'un archaïsme assez académique, de M. Mac-Monnies, qui n'est pas sans un certain style, surtout dans les groupes latéraux de chevaux qui se cabrent hardiment. A la Société nationale, à côté de M. Injalbert, ingénieux et vivant dans son petit groupe de *Satyre et Bacchante* et dans sa fontaine en grès, M. Dampt renouvelle, avec sa conscience d'artiste et son esprit observateur, un vieux thème, *Le Temps emporte l'Amour*, volontairement conservé, en vue du milieu auquel il est destiné, dans le caractère décoratif du XVIIe siècle.

Ce n'est certes point du côté de Versailles, vers les Cabinets du Parterre d'eau, que s'est tourné M. Gardet, pour chercher le sujet de ses beaux groupes de lions et de tigres qui lui ont valu la médaille d'honneur. On ne pouvait pas, tout en se pliant aux nécessités décoratives, se rapprocher plus près de la vie. Le rare mérite de cet

artiste, — et aussi de M. Victor Peter, représenté par une lionne et ses lionceaux (*Maternité*) d'un si beau bloc, massés avec l'accent héroïque des lions assyriens, — c'est d'avoir trouvé une continuation à un genre qu'on croyait fermé presque aussitôt après la disparition de celui qui en avait été son créateur moderne. Cain, Jacquemart, Frémiet même, celui-ci pourtant autrement puissant et original, ont vécu sur les données de Barye. M. Gardet et M. Peter sont franchement sortis de cette magnifique interprétation romantique et se sont rapprochés étroitement de la vie en prenant toute sa grandeur à la réalité, Par un travail plus varié, par la diversité des matières employées et, en particulier, des marbres colorés et tachetés, jadis abandonnés au seul commerce des cheminées, ils ont ajouté un attrait nouveau à leurs études. Le *Chien danois* accroupi de M. Gardet nous montre, cette année encore, le parti heureux que ces artistes ont su tirer de ces combinaisons.

Que les statuaires aient tant de peine à vivre, rien n'est plus facile à comprendre, si l'on songe que le volume et le poids de leurs ouvrages ne permettent pas de les adapter à toutes les habitations. Ils ne comptent guère, aussi, que sur les palais et les musées. Comme ils ne reçoivent point des amateurs de commande déterminée, qu'on se contente des réductions de commerce d'après les figures qui ont obtenu la consécration du Luxembourg, ils demeurent livrés à eux-mêmes, sans qu'on leur offre l'occasion de se renouveler et ne subissent point les quelques bonnes impulsions qui pourraient leur venir du dehors. Depuis quelques années, par bonheur, un petit mouvement est parvenu à ramener la statuaire, sans la faire déroger de sa tenue, sans la discréditer dans le « genre » et le « dessus de pendule », à des proportions exiguës d'appartement. Les tentatives de M. Gérôme, le succès de M. Rivière-Théodore, — tous deux, d'ailleurs, venus après M. Frémiet, — en même temps, surtout, leur heureux emploi des matières polychromes, ont entraîné à leur suite nombre d'adeptes qui ont créé, on peut dire, un aspect tout nouveau de la sculpture alliée à l'orfèvrerie. Avec M. Claudius Marioton, un des plus anciens et des plus habiles sculpteurs-orfèvres, viennent MM. Barrau, Levasseur, Ferrari, Lafont, etc., qu'accompagnent, en de petits marbres, MM. Mercié et Gustave Michel, et en de petites figurines en bronze, MM. Michel-Malherbe, Vallgren, etc.

M. Gérôme, qui passe en revue tous les conquérants de la terre, est remonté de Bonaparte à Frédéric et du roi de Prusse à Tamerlan. Le maître orientaliste n'a eu garde d'oublier tout ce que l'Orient

offrait de prétextes à son ingéniosité naturelle. Si la psychologie de ce petit Mogol farouche est analysée peut-être moins rigoureusement que celle de ses émules modernes, tout le côté décor, bibelot, est traité avec les procédés les plus délicats d'orfèvrerie : damasquine, émaux, pierres enchâssées, etc.

M. Rivière-Théodore est un coloriste plus calme. Il cherche surtout une polychromie expressive, car son but est moins de faire œuvre



LION ET LIONNE, GROUPE EN MARBRE, PAR M. A. GARDET

(Société des Artistes français.)

d'orfèvre que d'artiste vivant, ému et passionné. C'est ce que n'ont pas toujours compris ses nombreux imitateurs. Il est aussi humain et physionomique dans ses merveilleux petits portraits en bronze pourtant monochrome. Deux de ses envois se partagent les faveurs du public : la petite figure mystérieuse d'Égyptienne antique : *Silence ! (souvenir de Thèbes)*, si exquise dans son joli geste symbolique, son corps mince, aux épaules d'ivoire, serré, aux hanches étroites, par une robe aux plis nombreux tombant chastement par devant, et son *Fra Angelico*, endormi sur son échafaudage, qui semble voir dans un songe la scène charmante qui se passe derrière lui. Les figures sont

heureusement contrastées, l'une réelle, l'autre immatérielle, exprimées par la différence des matières et de l'exécution : la première, plus concrète, étudiée avec fermeté et précision en matières plus colorées ; la seconde, l'Ange, conçue comme sortie de l'imagination ingénue de l'artiste, ainsi qu'une image un peu simple et naïve, dans ses traits plus largement indiqués sur le marbre transparent.

Ceci nous amène à dire un mot trop rapide, car la place nous manque, des petits arts voisins, qui ont pris de notre temps une si grande place, et qui, pour l'avenir, le caractériseront peut-être plus sûrement que les autres grandes manifestations, car ils ont marché avec un entraînement plus rapide et plus près de la vie ; je veux parler de la médaille, des objets d'art, de l'estampe. C'est un vrai monde, infiniment riche et varié, qui demanderait une étude complète. La médaille n'offre pas de révélations exceptionnelles ; cependant, on peut remarquer qu'à la suite des maîtres consacrés par notre admiration et qui représentaient presque exclusivement leur art, se développe, peut-être au deuxième plan encore, mais avec assez d'activité, une véritable école dont les principaux agents cherchent à se dégager des influences si despotiques de leurs glorieux devanciers. C'est à la suite de M. Alexandre Charpentier (*Émile Zola, Le Dr Bernier*), l'un des plus puissants et des plus originaux, de MM. Patey, Bottée, Vernon, qui continuent avec éclat la tradition classique, M. Yencesse, le « Carrière de la médaille », avec des modelés délicatement estompés, M. Lefebvre, M. G. Lemaire, M. Roiné, qui expose également un vase d'orfèvrerie très intelligemment compris comme décor et comme exécution, M. Henri Dubois, avec une élégante médaille des canaux du Midi, M. Legastelois qui damasquine ses plaquettes, MM. Heller, Gilbaut, auxquels ils faut ajouter les nouvelles et précieuses recrues de statuaires comme MM. Gustave Michel, Massoulle, Gasq, Marioton et Saint-Gaudens, celui-ci avec d'admirables plaquettes de grandes dimensions qui complètent son exposition si instructive.

M. Levillain, médailleur intelligent et original, mérite une place à part entre la médaille et la pierre fine, représentée dignement par MM. Tonnelier, G. Lemaire et Gaulard. Ce dernier a gravé sur son coquillage de marbre noir, avec l'amour d'un artiste de la Renaissance, toute l'histoire de Psyché, en d'exquis petits sujets pleins de goût et de charme, ingénieusement jetés sur les volutes de la conque en spirale et exécutés avec une grâce de lignes d'un esprit tout prud'honien, par modelés très délicats.

On ne peut qu'énumérer les noms, désormais classiques, de MM. Baffier, Brateau, Ledru, pour les étains, auxquels se joint M. Levasseur, avec une élégante fontaine; de MM. Peureux, Lelièvre, Coupri, Richard, Aristide Barré, pour les métaux ciselés ; de MM. Bigot, Dalpayrat, Dammouse, avec de beaux grès nouveaux, Delaherche, auxquels il faut joindre MM. Larche et Hansen Jacobsen, qui restent près des grands Japonais. La verrerie s'enorgueillit des merveilles inépuisables de M. Gallé et des irisations exquises de M. Tiffany; l'émaillerie de tout l'éclat des émaux de MM. Hirtz, Tourette, des charmantes et délicates compositions de M. Feuillâtre, des peintures de MM. A. Meyer, Grand'homme et Garnier, dont les travaux ont relevé cet art dans notre temps. M. Aubert nous offre des dentelles colorées, pleines de goût; MM. Prouvé, C. Martin, Marius-Michel, Wiener, des cuirs décoratifs ou des reliures d'un sentiment très moderne. Mais dans ce monde si intéressant, si attirant, des arts créés pour être intimement mêlés à notre vie, c'est la bijouterie qui, cette année, a accaparé de préférence l'attention du public.

A côté des essais très personnels et très artistiques de MM. Prouvé et Nocq, des envois dignes d'encouragement de MM. Gueyton et Fouquet, les nouveautés intelligentes et hardies de M. Lalique, qui avaient précédemment été considérées avec quelque défiance, ont définitivement conquis toutes les femmes. Ses bijoux, d'une fantaisie imprévue, d'un goût très personnel, où certains souvenirs antiques, dans l'esprit plus que dans la lettre, surgissent mêlés à toutes sortes de données très modernes; ses formes d'une certaine excentricité discrète et savoureuse, ses harmonies opalines, nacrées, fraîches et délicates, de matières si heureusement choisies, son sens de la fleur qu'il sait comprendre dans sa nature, dans sa grâce, dans sa mobilité, dans sa fragilité, dans son charme enfin et non au moyen des formules géométriques par lesquelles peuvent se résoudre ses formes, de ces stylisations écœurantes dont on a tant abusé; toutes ces qualités rares ont placé M. Lalique, dans un art précieux qui depuis longtemps était trop souvent confondu avec le commerce, à la tête d'un mouvement de rénovation qui a déjà produit des résultats autour de lui. Souhaitons que le succès, parfois dangereux, qui récompense si justement son talent, soit un encouragement pour les autres.

Que reste-t-il à dire pour l'estampe, cet art dont l'existence même semblait si compromise par la concurrence redoutable des

procédés photographiques, et qui s'est vaillamment relevée, avec un éclat inusité, par le développement de la gravure originale, le sens plus logique des procédés, un regard intelligent sur le passé ou les arts d'Extrême-Orient, l'emploi de la couleur, le souci même des tirages et des impressions ? Depuis l'affiche jusqu'à l'*ex-libris*, c'est un art qui est devenu essentiellement moderne. Le Salon de cette année essaie d'en donner un aperçu succinct en réunissant — graveurs de reproduction ou graveurs originaux — les noms glorieux, ou près de le devenir, de Boilvin, Burney, Champollion, Michel Cazin, Chauvel, Courtry, Flameng, Achille et Jules Jacquet, Laguillermie, Lalauze, Lamotte, Payrau, Sulpis, Waltner, pour la gravure de reproduction dans le burin ou l'eau-forte ; de Lepère, H. Rivière, Léveillé et Gusman, les maîtres du bois ; de Sirouy et de Maurou, de Lunois et de Dillon, pour la lithographie ; de Desboutin pour la pointe sèche ; de Pierre Roche pour la gypsographie. C'est le résumé de l'histoire de l'estampe. Nous nous arrêterons seulement pour saluer le nom du triomphateur d'aujourd'hui, M. Patricot, qui a obtenu la médaille d'honneur avec son admirable gravure au burin de la *Procession des Mages,* d'après Benozzo Gozzoli, exécutée avec une sûreté de dessin, une justesse dans les transpositions des tons en valeurs, une décision et une délicatesse de travail qui en font une des plus belles estampes contemporaines. La *Gazette des Beaux-Arts* publiait naguère la délicieuse interprétation du *Portrait de Mme de Senonnes,* qui a partagé avec cette gravure l'honneur de cette récompense exceptionnelle. Elle ne pouvait clore son Salon sur un nom qui fût plus sympathique à ses lecteurs.

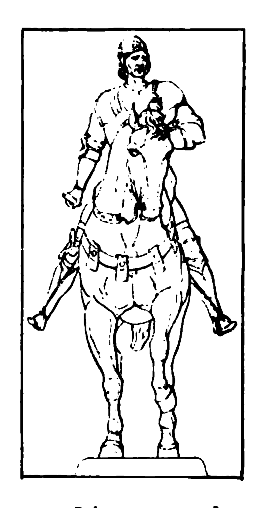
LÉONCE BENEDITE





UN DERNIER MOT

A PROPOS DU « COLLEONE » DE VERROCCHIO



On a beaucoup discuté sur le *Colleone* et sur sa statue ; je ne veux m'occuper aujourd'hui ni des hauts faits de l'homme de guerre, ni des péripéties relatées par Vasari au sujet de l'œuvre de Verrocchio qui, sur le magnifique piédestal de Leopardi, décore, à Venise, la petite place de San Zanipolo.

Mon but, puisque cette statue a été l'objet d'une récente discussion, est d'essayer de mettre d'accord quelques critiques ou au moins de les éclairer, en expliquant bien nettement quelle est l'allure du cheval, car c'est là-dessus que porte le débat.

L'examen des statues équestres de la Renaissance nous prouve que, dès le xve siècle, les sculpteurs avaient adopté, pour les montures, une allure calme. Cela répondait à la dignité du sujet qu'ils voulaient glorifier, sans les assujettir à se préoccuper des effets de jambe du cavalier, qui auraient ressemblé à des exercices de haute école et nui ainsi à la tranquillité monumentale du héros.

Il me serait facile de démontrer ce que j'avance, sans même sortir de Venise, la seule ville peut-être où l'usage des équidés soit inconnu. C'est probablement pour cette raison que nulle cité n'éleva

autant de statues équestres pour décorer les monuments funéraires et honorer la mémoire de ses grands généraux.

J'eus l'occasion de dessiner et de décrire six de ces spécimens dans la ville des lagunes. Tous, sauf celui dont nous allons spécialement nous occuper, sont régulièrement *au pas sur l'appui diagonal* servant, comme le nom l'indique, à équilibrer l'animal en le fixant fortement sur deux pieds diagonalement opposés et rapprochés du *centre de gravité*, la jambe la plus éloignée restant prête à se lever.

Disons tout de suite que la marche du cheval *au pas* se compose de deux appuis successifs : l'un est celui que nous venons de citer ; l'autre, consistant à ne supporter la masse que d'un côté, est *l'appui latéral* (choisi par Verrocchio), dans lequel les foulées du même côté ont entre elles l'espacement d'un pas complet et égalent à peu près la longueur de l'animal.

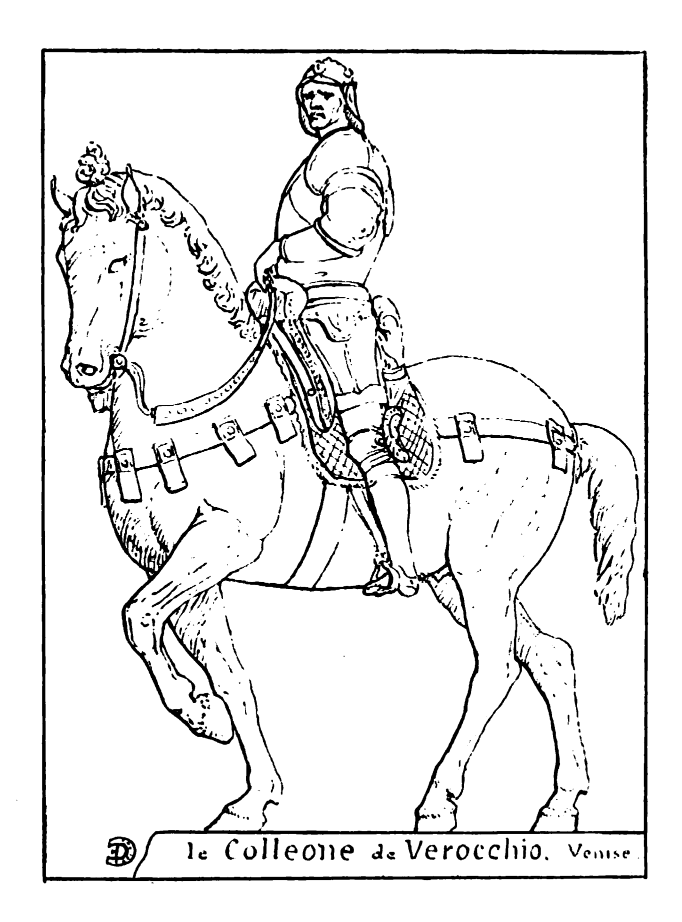
Revenons au *Colleone*, et examinons quelques passages d'écrivains d'art qui le caractérisent. Nous prendrons d'abord l'opinion contradictoire de deux académiciens.

Charles Blanc s'exprimait ainsi : « Le cheval qui porte la figure du Colleone est un animal un peu lourd, mais vigoureux, robuste, puissant, aux formes pleines, ainsi qu'il convient à la monture d'un capitaine qui passe avec lenteur devant le front de ses troupes en mesurant des yeux la victoire. Il ne faut pas apporter rigoureusement dans l'art les préoccupations de l'hippiatrique. La vérité historique, d'accord avec le sentiment, demandait ici un cheval dont le pas fût modéré, dont l'arrière-main fût large et solide, etc. La statue entière présente à un haut degré cette qualité essentielle, le *caractère*, qui n'existerait pas sans l'harmonie. »

Dans une spirituelle causerie, tirée d'un livre charmant de savoir, de délicatesse et de fines observations, intitulé : *A propos d'un cheval*, M. Cherbuliez émet un jugement tout opposé au précédent éloge, et ne reconnaît à l'ensemble de la statue du Colleone, ni harmonie, ni unité de pensée. Le critique trouve au cheval une petite tête insignifiante, ajustée à cet énorme corps, à ce ventre lourd, à cette croupe massive, à ces flancs ensevelis sous la graisse ; «...enfin, ce triste destrier à l'air morne, languissant et éteint, n'a nulle action, rien qui annonce la vie, sans compter que la position de ses jambes ne se peut expliquer. Il lève celle de droite de l'avant-main en la repliant de mauvaise grâce ; ce qui faisait dire à Cicognara que ce cheval a l'air de vouloir descendre de son piédestal ; mais on

peut se rassurer là-dessus, les trois autres jambes sont solidement fixées au sol, qu'elles pressent de tout leur poids ; en particulier la jambe gauche de derrière, qui devrait accompagner le mouvement, est la plus reculée de toutes, et bien habile qui la détacherait du piédestal... »

Sans tenir compte du lapsus qui fait écrire à l'auteur le mot



gauche lorsqu'en réalité c'est de la jambe droite qu'il est question, nous ferons remarquer que, si la jambe la plus éloignée devait être figurée diagonalement au soutien, c'est-à-dire levée, pour accompagner celle de l'avant-main, l'animal serait au *trot*, et, par conséquent, presserait la terre au moyen des vigoureux appuis des deux autres supports. Mais, en tenant compte de cette observation, il n'y aurait d'appuyé réellement, avec force, qu'un pied de devant, puisque celui qui compléterait, par derrière, l'accord diagonal nécessaire

à la vive détente, ne touche le sol que de sa pointe; en outre, si ce pied était posé, il ne constituerait pas une base assez longue pour justifier une autre attitude que celle qui commande la moitié d'un pas ordinaire, et non le trot.

D'ailleurs, l'opinion portée par M. Cherbuliez sur l'ensemble de la statue est sévère, d'autant qu'il approuve, un peu plus loin, la pose hardie et fière du cavalier, dont le profil *respire le défi et l'orgueil du commandement.*

On doit reconnaître, en cela du moins, que le sculpteur a parfaitement réussi à donner au spectateur l'impression du farouche cavalier qu'était le *condottiere* aux formes rudes, emboîté dans la selle à piquer.

La création de l'artiste s'impose sans conteste comme œuvre d'art; le cheval ne la rabaisse pas : il accuse, par son avant-main, la direction d'un mouvement juste, qu'on peut aisément détailler. En effet, si grossièrement comprises que soient les formes arrondies de cette monture, elle répond naïvement à la position naturelle d'une période de l'allure calme du *pas.*

Le cheval du Colleone appuie franchement à terre par ses deux membres latéraux de droite. L'antérieur, penché en avant, montre que l'animal progresse; ses deux pieds, du côté montoir, viennent d'être, pendant un certain temps, levés simultanément; pour le moment, celui de devant, seul au soutien, indique la direction et, celui de derrière, tendant à le remplacer dans l'empreinte qu'il quitte, est juste à l'instant où sa pince, touchant déjà le sol, arrive au *poser.*

On peut donc conclure que le mouvement de ce cheval est simplement correct; ce n'est pas, comme l'écrivait M. Cherbuliez, que l'animal s'est *endormi au moment qu'il s'allait mettre en marche et qu'on a choisi ce temps pour le couler en bronze.*

J'ajouterai une dernière citation : elle est tirée d'un livre de notre savant confrère, M. Eugène Müntz. L'érudit et fin diseur des choses de la Renaissance s'exprime ainsi : « Le *Colleone* se distingue à la fois par l'allure superbe du cheval et par la fierté du cavalier. Supérieur en cela à Donatello dans le Gattamelata, Verrocchio a su établir un lien plus intime entre le héros et sa monture, la fusion est plus complète, le rythme et l'harmonie plus grands.

» Cette robuste et vaillante figure du Colleone, revêtu de son armure, le casque en tête, est bien, d'après l'appréciation de Perkins, le type du *condottiere* italien. Le cheval, le cou ramassé, la tête légè-



Gazette des Beaux-Arts

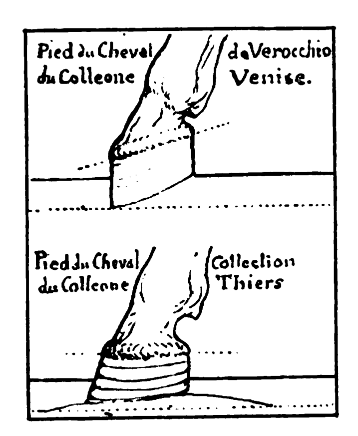
IMP. DRAEGER, PARIS

ÉTUDE AU PASTEL DE M. A. BESNARD

POUR SON « PORTRAIT DE THÉATRE »

(Salon de 1898. — Société nationale des Beaux-Arts)

rement ramenée, s'avance d'un pas lent. Le guerrier, droit et ferme sur ses arçons, regardant par dessus son épaule gauche, nous montre un visage rude et fortement accusé, aux yeux profondément enfoncés et dont le regard intense trahit une volonté de fer qui ne recule jamais. »



Passons à un second *Colleone*, celui de la collection Thiers, dont il est nécessaire de faire l'historique, parce que nous avons la conviction que cette figure équestre a dû induire en erreur ceux qui ont cru qu'elle était une reproduction exacte du *Colleone* de Venise.

Charles Blanc, chargé de faire le catalogue de la collection d'objets d'art légués au Louvre par M. Thiers, nous renseigne ainsi au sujet de cette statuette :

« En 1855, M. Thiers demanda à l'empereur d'Autriche la permission de faire exécuter, à Venise, une reproduction de la statue de Verrocchio et, aussitôt l'autorisation accordée, M. Ramus, sculpteur français, fut envoyé pour exécuter ce travail au cinquième de l'original. L'artiste s'occupa ensuite de la fonte et, une fois cette réduction terminée, M. Thiers en fit briser le moule, trahissant ainsi le sentiment d'un amateur jaloux de posséder ce que les autres ne possédaient point et ne posséderaient jamais. »

Malheureusement, le *Colleone* du célèbre homme d'État n'est pas conforme à celui de Venise. L'allure du cheval de la statuette modelée pour M. Thiers ne se rapporte pas à celle de l'original, comme le prouvent les photographies exécutées à Venise. En effet, le pied de derrière, du côté montoir, y est à l'appui ferme, c'est-à-dire *à plat*, au lieu de ne toucher le sol que par l'extrémité de la *pince*, indiquant le temps qui précède le poser ; il faut donc penser que le traducteur, peu scrupuleux, a préféré appuyer franchement cette jambe, puisqu'il a fait tout son possible pour rapprocher le pied de terre ; n'y parvenant pas, c'est le sol qu'il a



fait remonter aux talons du cheval, grâce à une masselotte de cuivre dont on constate la petite convexité.

Si le lecteur veut bien jeter les yeux sur le calque ci-joint, il ne restera, je l'espère, devant l'évidence du fait, aucun doute dans son esprit sur l'explication que nous venons de donner.

Nous ajouterons que Verrocchio avait eu le tort de tracer légèrement sur les sabots quelques cercles parallèles à la couronne. Le copiste a enjolivé chaque pied de quatre rondelles bien détachées; or, cet ornement de mauvais aloi indiquerait surtout un état maladif du sujet, car c'est une des beautés d'un cheval d'avoir les « parois » très lisses. Tout le poids de la statue ne reposant que sur le côté droit, on objectera peut-être qu'il était nécessaire de lui donner un troisième point d'appui. Il est évident qu'une très forte barre de fer doit se dissimuler sous le tiers antérieur du sabot, sans empêcher le talon d'être dégagé pour suivre le mouvement commandé par la jambe.

Avant qu'on pût avoir recours à la photographie, les premiers reproducteurs de la statue du Colleone pouvaient commettre l'erreur de mal interpréter ses bases; le piédestal de Leopardi peut en être la cause, car il a plus de deux fois la hauteur complète du sujet équestre, et se termine par une large plinthe, cachant, non seulement une partie du socle, mais aussi la moitié des pieds du cheval[1].

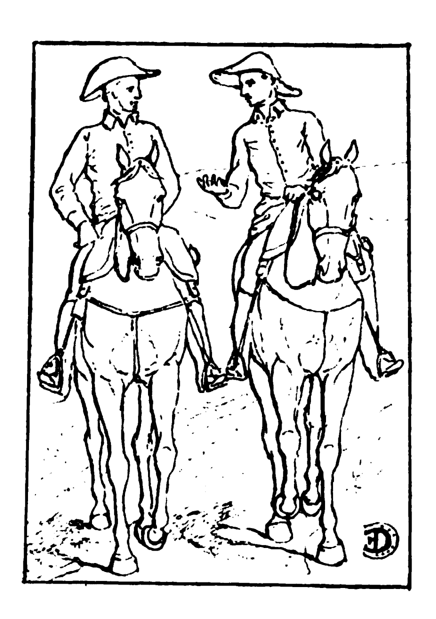
Il est à supposer cependant que le sculpteur français, chargé en 1865 d'une mission autorisée, a dû s'approcher du modèle par des moyens qui lui permirent de ne pas travailler au juger. Le résultat que nous avons sous les yeux, au Louvre, prouve qu'il manquait des connaissances nécessaires pour interpréter les mouvements, sans quoi il eût été plus respectueux de la vérité.

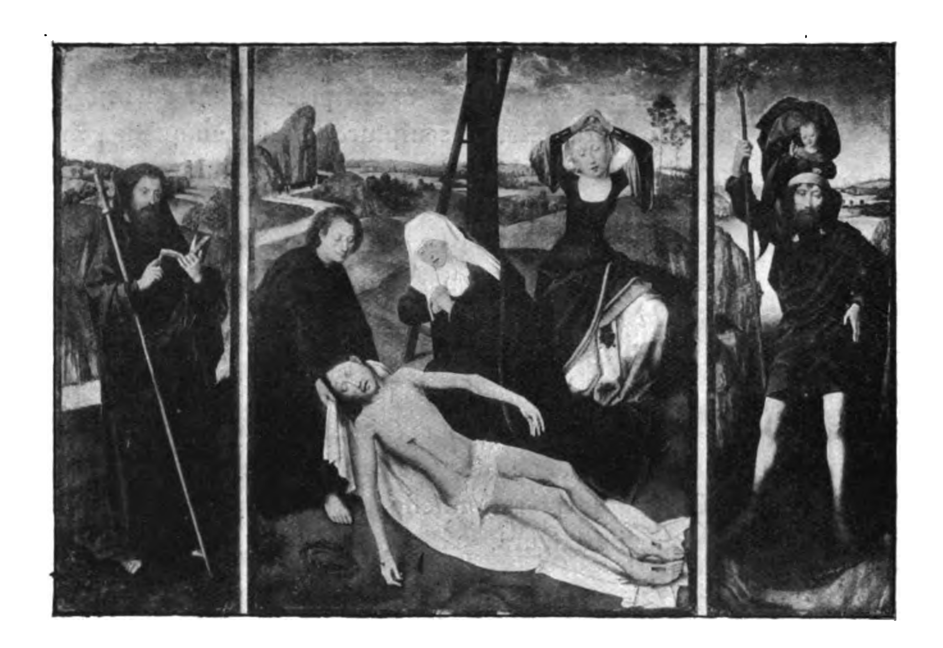
Par l'effet de ce subterfuge qui constitue une base diagonale droite, pendant le court instant de la base tripédale de ce côté, le sculpteur Ramus établissait la bête sur trois pieds et l'assimilait ainsi aux autres statues équestres qui figurent dans les différentes églises de Venise et que nous avons eu déjà l'occasion de citer dans la *Gazette*. Le *Leonardo de Prato* décore un des monuments funéraires de San Zanipolo. Il a donc enlevé à Verrocchio le mérite d'avoir innové l'allure du cheval équilibré sur une base latérale, l'étendue d'un pas. De nos jours, Meissonier imposa au goût public

1. Déjà le dessin de Cicognara fait vers 1815, dans son album des sculptures italiennes, manquait de sincérité, en avançant trop un pied de derrière de la monture sous le centre de gravité et en faussant son appui.

cette progression calme des équidés, ayant pris à cœur de rompre avec la routine qui représente, en sculpture aussi bien qu'en peinture, le *trot* pour le *pas*. Le plus bel exemple que l'éminent peintre a donné de la réunion des deux phases successives constituant le pas complet se trouve dans la grande aquarelle du *Guide* et dans un tableau à l'huile de plus petite dimension, représentant deux cavaliers de face : *Sur la route d'Antibes*. Disons cependant que la vraie attitude du cheval de Colleone sur la base latérale, dont il faut bien croire que quelques sculpteurs de l'antiquité eurent la perception, puisqu'on en connaît plusieurs spécimens, est moins employée pendant la Renaissance que ne le fut la progression des chevaux de l'église Saint-Marc, qui est rationnelle aussi et trouve encore de nos jours d'éminents imitateurs.

E. DUHOUSSET





EXPOSITION

D'OBJETS D'ART DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

A BERLIN

Il n'y a que peu de temps qu'on a commencé à Berlin à collectionner des objets d'art. Ce goût était naguère plus répandu dans maintes autres villes allemandes que dans la capitale ; mais, lorsque, vers la fin de ce siècle, les musées prenant un rapide et puissant développement réunirent les trésors des temps anciens et les mirent à la portée de tous, l'intérêt du public s'éveilla et l'émulation se fit sentir à Berlin. Aucune ville d'Allemagne ne possède aujourd'hui plus de collections remarquables.

La Renaissance fut l'objet d'un culte spécial. On rassembla au musée des chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture italiennes, et la Renaissance ne fut plus seulement connue par les idées générales qu'on en pouvait avoir, mais par les œuvres qu'elle réalisa.

Il y a douze ans, une Société d'amateurs se forma pour développer ce goût et faire connaître les objets d'art généralement inaccessibles que conservent les collections particulières. Cette Société a déjà organisé, en 1890, une exposition d'art hollandais, et en 1892 une exposition d'art du XVIIIe siècle. Cette année, ce sont des objets du moyen âge et de la Renaissance qui se trouvent rassemblés.

Les collectionneurs, particulièrement attirés par l'époque de la Renaissance qu'ils voyaient si bien représentée dans leur musée, se sont efforcés de réaliser à leur tour chez eux, dans de plus modestes proportions, des ensembles analogues.

Berlin ne possédant que peu d'objets d'art du moyen âge, on a pu les joindre à ceux des xve et xvie siècles sans modifier le caractère général de l'exposition.

Celle-ci, comme les deux précédentes, a été organisée dans le palais de l'Académie. La partie du bâtiment réservée aux expositions se compose d'une grande salle d'entrée éclairée par en haut, qui communique à gauche avec une longue



MADONE, PAR ANDREA MANTEGNA
(Collection de M. James Simon, Berlin.)

galerie divisée d'un côté en petits compartiments ; à son extrémité, une petite salle aboutit à une étroite galerie.

La première pièce est magnifiquement décorée, et l'on voit dès l'entrée quel est le but de l'exposition. Les objets rassemblés là ne sont pas exclusivement de la même époque ou du même style, et pourtant l'ensemble est d'un effet aussi harmonieux que pittoresque. Les tableaux italiens s'accordent bien avec les Primitifs néerlandais ; la précieuse *verdure* du château impérial, et les trois tapisseries (l'une à M. de Dirksen et les deux autres à M. W. Weisbach), composées de grotesques de l'école de Raphaël, s'harmonisent avec le brillant tapis persan de M. Schnitzler et avec le dessin sévère d'une autre tapisserie flamande

du commencement du XVIe siècle, provenant de la collection Hainauer. Le tout donne l'impression d'un intérieur habité par quelque seigneur de goût somptueux et sûr vivant à l'époque de la Renaissance.

Cependant, il ne nous est pas possible d'évoquer, aux yeux du lecteur lointain, l'attrait d'une telle disposition; force nous est de nous en tenir à l'énumération logique des chefs-d'œuvre et des écoles qu'ils glorifient.

L'art italien, qui offre dès l'entrée une *Madone* de Moretto et des œuvres de Bernardino de Conti, de Lorenzo Costa, de Liberale de Vérone, de Carlo Crivelli, de Tintoret, est très copieusement représenté. Un petit tableau, où l'on voit l'Enfant Jésus adoré par la Madone et deux anges, avec saint François et saint Sébastien, est l'œuvre incontestable de Giovanni Santi, père de Raphaël. Un homme imberbe, en bonnet rouge, appartient à l'école de Sandro Botticelli. Une *Madone* de Bastiano Mainardi ne peut compter parmi les bons spécimens de ce maître.

Des deux peintures attribuées à Fra Filippo Lippi, l'une semble plutôt un bon travail de Francesco Pesellino, élève de Fra Filippo, conçu sous l'influence de celui-ci : la Madone, au centre, est assise sur un trône de marbre, entre saint Jérôme et saint Jean-Baptiste. Ce tableau est, sans aucun doute, de la même main que la *Madone entourée de saints* de la collection Holford, à Londres, exposée dans la New Gallery en 1894 et reproduite dans le *portfolio* de cette exposition. Leur style s'accorde avec celui des deux prédelles de l'Académie de Florence et du Louvre et avec les deux petits tableaux représentant des *triomphes*, que Mrs Austen avait envoyés à la même exposition, où ils étaient attribués à Piero di Cosimo. Nous retrouvons les mêmes traits caractéristiques dans les deux tableaux représentant les arts libéraux, autrefois dans la collection Toscanelli, maintenant dans la collection Wittgenstein, à Vienne, tableaux que je crois être du même artiste[1].

La *Madone au chardonneret*, avec des anges, devant une haie de rosiers, attribuée à Pesellino, n'est qu'un travail assez faible de l'école de Fra Filippo, ainsi qu'une autre *Madone devant un rosier*, œuvre de la même main, qui se trouve au musée de Berlin (n° 71 A). Un portrait d'une femme tournée vers la gauche, avec ses couleurs rompues et brillantes, ressemble aux œuvres authentiques de Piero del Pollaiuolo, particulièrement à son *Annonciation* du musée de Berlin.

Le plus précieux tableau que renferme la collection James Simon est une *Madone* qui presse la tête de l'Enfant sur sa joue. Antérieurement attribué à Francesco Buonsignori, il passe maintenant pour l'œuvre d'Andrea Mantegna; et il faut avouer que cette nouvelle attribution est plus juste que la première. Audessus de ce tableau, nous remarquons le portrait d'un jeune homme en robe et bonnet noirs, debout derrière une table, peint par Angelo Bronzino. Un joli *tondo* de Raffaellino del Garbo représente *La Vierge et l'Enfant adorés par des anges*.

La superbe collection de dessins italiens exposée par M. de Beckerath contient des chefs-d'œuvre que de très beaux cadres anciens font bien ressortir. Parmi eux, on en remarque particulièrement un de Filippino Lippi qui représente deux jeunes hommes, probablement *garzoni* de l'atelier du maître, étude pour une *Annonciation*, et d'autres de Botticelli, de Tura, de Signorelli, de Sébastien del Piombo, de Paul Véronèse, de Tintoret, etc.

1. Reproduits dans *Les Chefs-d'œuvre de l'art classique*. Munich, Bruckmann, n° 853, et dans le catalogue de la vente Toscanelli.

Les splendides bronzes italiens de la collection du comte F. de Pourtalès offrent un intérêt tout spécial. Parmi eux, nous signalerons un bel exemplaire, de grandeur naturelle, du *Tireur d'épine*, d'après l'antique, si souvent reproduit aux xv[e] et xvi[e] siècles. Non loin se dressent les deux magnifiques statuettes de *Neptune* et de *Méléagre*, attribuées à Jacopo Sansovino, l'auteur également de deux reliefs



MADONE, FAIENCE PAR ANDREA DELLA ROBBIA
(Collection de M. James Simon, Berlin.)

peints en *carta pesta*, représentant *La Madone et l'Enfant Jésus*, d'une conservation et d'une beauté rares, placés au-dessus des portes et exposés par M. A. de Beckerath. Deux chenêts ornés de figures ont été prêtés par l'empereur. Deux bustes, l'un celui du pape Sixte-Quint, par un maître italien de la fin du xvi[e] siècle, l'autre celui d'un empereur romain, par Alessandro Vittoria, comptent parmi les pièces importantes. Un autre buste en terre cuite peinte, de la collection Hainauer, un jeune homme portant une cuirasse richement ornée, naguère attribué à Antonio del Pollajuolo, est justement considéré aujourd'hui comme un travail bolonais.

La collection Beckerath, également riche en sculptures italiennes, offre encore deux *Sibylles* en marbre de Giovanni Pisano, provenant probablement d'une chaire; un bel ange agenouillé en marbre, attribué au maître vénitien dit de San Trovaso (A. Rizzo ?) et deux candélabres de San Urbino. Ici, parmi d'autres sculptures, nous admirons des faïences vernies, des terres cuites et des stucs de Luca della Robbia; là, parmi des bronzes exquis, une petite tête d'enfant, en marbre, par Mino da Fiesole. Ailleurs, d'autres terres vernies des della Robbia et une jolie petite *Madone* en marbre de Nino Pisano, ont été exposées par M. James Simon. Trois œuvres délicates d'Antonio Rossellino ont été prêtées par Mme J. Hainauer : deux bas-reliefs, l'un de marbre et l'autre de stuc peint, qui représentent une *Madone* et une jolie figure d'un *Saint Jean-Baptiste* jeune. Quant aux autres beaux bronzes de cette collection, la *Gazette* en a déjà longuement parlé[1]. Il ne nous reste qu'à énumérer un beau buste de vieille femme aux traits durs et caractéristiques, œuvre de la fonte vénitienne, de superbes Riccio, des Jean de Bologne, une *Descente de Croix*, bas-relief de Vincenzo Danti, d'une technique curieuse et d'un effet très moderne, et le *Saint Jean* faisant le geste du baptême que signa Francesco da Sangallo. La répartition par collections disséminées d'importantes séries de médailles et de plaquettes des xve et xvie siècles que l'on peut admirer ici, comme aussi parmi tant de chefs-d'œuvre réunis par MM. Simon et Bode, nous donne une idée bien satisfaisante de ces branches de l'art. C'est à M. Bode que l'on doit également l'attribution très vraisemblable au sculpteur bolonais Niccolò dell'Arca d'une statuette en stuc peint, *Saint Bernardin lisant*, qui appartient au Kaiser-Friedrich-Museums-Verein.

Et c'est de cette Société que l'exposition tient cette vitrine, si intéressante, qui renferme des majoliques choisies parmi les plus anciennes que la fabrication italienne ait répandues, et dont quelques-unes de provenance florentine, ornées de motifs sévères empruntés au décor oriental, datent de la première moitié du xve siècle. L'une d'entre elles porte l'emblème de la confrérie de la Miséricorde, une autre les armes de l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence. Ces faïences placées parmi des bronzes forment un ensemble tout spécial et bien admiré. Une autre vitrine contient les majoliques des époques plus avancées, où nous trouvons de beaux spécimens des principales fabriques d'Italie, prêtés par différents collectionneurs.

L'art des Pays-Bas est représenté par d'admirables tapisseries et de nombreux tableaux. L'un des plus beaux : *Saint Jean l'Évangéliste et sainte Agnès*, ravissante petite peinture de Quinten Massys, très fine et bien conservée, appartient à M. de Carstanjen. Un autre remarquable tableau du même peintre est la *Sainte Madeleine* achetée à la galerie Mansi, à Lucques, par le Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, dont la *Gazette* a donné une si belle reproduction due à la savante pointe de M. Gaujean.

D'une époque plus reculée est le petit *Crucifiement* attribué à Jan van Eyck, acquis dernièrement par la même Société. Cette attribution semble bien justifiée. Le paysage, avec, au fond, ses montagnes couvertes de neige, au milieu, la riante contrée où nous apercevons une jolie ville, entourée de collines fertiles, et quelques arbres couverts de feuilles ou dénudés, évoque, la facture aidant, le nom

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XVIII, page 498.

du grand chef d'école flamand. Les figures des premiers plans expriment une profonde douleur. Les plis des vêtements, ainsi que les doigts pointus des mains, nous rappellent des particularités caractéristiques de Jan van Eyck.

Un portrait d'homme de trois quarts, tourné à droite, sur un fond bleu (collection de Kaufmann), est un morceau choisi de Rogier van der Weyden. L'in-



ANGE AGENOUILLÉ, MARBRE ATTRIBUÉ AU MAITRE DIT DE SAN TROVASO
(Collection de M. A. de Beckerath, Berlin.)

fluence de ce maître se révèle dans le triptyque de Hans Memling, qui représente au milieu la *Déposition de Croix* : à droite, saint Christophe ; à gauche, saint Jacques le Majeur. Ce tableau se rapproche tant de la *Descente de Croix* de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, que nous pouvons supposer qu'il a été également peint vers 1480. La même vigueur de ton se retrouve dans la *Madone* de la collection Duchâtel, aujourd'hui au Louvre.

Nous rencontrons le successeur de Memling, Gérard David, dans une *Adoration de l'Enfant* : Marie, Joseph, deux anges et un berger adorent l'Enfant devant

une ruine ; au fond, un riche paysage. Une composition semblable de la Galerie nationale de Budapest peut en être rapprochée. Dans ces deux tableaux, le peintre s'est servi pour le jeune berger adorant du même modèle. Là aussi, les deux anges agenouillés sont au premier plan[1]. Un polyptyque (saint Christophe, saint François, saint Jérôme, saint Antoine) est une œuvre non moins caractéristique de Gérard David.

M. de Kaufmann possède une des œuvres importantes de Joachim Patenier, le grand paysagiste flamand. Nous y voyons, au milieu, *Le Repos pendant la fuite en Égypte* ; sur les volets : à gauche, saint Jean-Baptiste ; à droite, le pape Cornélius. D'autres Patenier sont exposés par Mme Wesendonck.

Une *Fuite en Égypte* et une *Présentation au Temple* sont attribuées par M. de Tschudi au peintre du *Saint Gilles* autrefois placé dans la collection de lord Northbrook, maintenant exposé à la National Gallery de Londres[2]. Deux autres petits panneaux d'autel avec des saints et des donateurs ont été exécutés par le maître dit « de l'*Assomption de Marie* », d'après son œuvre principale, qui se trouve au musée de Bruxelles. Elles ressemblent beaucoup à un tableau du même peintre (musée de Berlin) qui représente *Saint Augustin, saint Jean-Baptiste et un donateur*. En outre, il y a trois tableaux attribués au pseudo-Mostaert : l'un, qui appartient à M. F. Lippmann, est une ravissante petite *Adoration des Mages*.

Il faut compter également parmi les Néerlandais le maître « de la *Mort de Marie* ». Il a peint son propre portrait, en habit noir sur un fond clair, tenant un œillet dans la main droite ; peinture d'une délicatesse extraordinaire. Le même personnage se trouve dans un spectateur des deux *Adorations des Mages* de la Galerie de Dresde, et dans d'autres tableaux du même artiste. C'est pourquoi l'on a des raisons de croire qu'il représente l'auteur lui-même.

D'un maître flamand intéressant et rare de la fin du XVIe siècle, Adrian Key, on voit un tableau représentant plusieurs personnages de la même famille (coll. Weisbach), œuvre très analogue aux portraits de la famille de Gilles de Smidt qui comptent, au musée d'Anvers, pour des œuvres authentiques de ce peintre.

La collection de Pourtalès présente une petite *Madone* dans un joli paysage, de Thierry Bouts. C'est une œuvre d'une finesse et d'un coloris exquis, d'une splendeur dorée avec des ombres noirâtres. Il existe une analogie évidente entre ce tableau et la petite *Madone* acquise dernièrement par le musée de Berlin ; toutefois, le paysage n'est pas aussi parfait ici.

L'école hollandaise du commencement du XVIe siècle est représentée par quelques œuvres anonymes intéressantes, par une jolie *Madone* de Lucas de Leyde et par une *Adoration des Mages*, datée de 1520, de Jacques Cornelisz d'Amsterdam, à qui M. Friedlænder attribue aussi un petit tableau, *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant Jésus*, appartenant à M. Schnitzler.

Citons encore une *Décollation de saint Jean-Baptiste*, de Henri Met de Bles ; un joli portrait d'homme, qu'on voulait attribuer au vrai Jan Mostaert[3] ; l'*Abraham*

1. Ces deux tableaux d'autel ont été très bien reproduits, en 1896, par la Société artistique pour les publications photographiques (*Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publicationen*).
2. *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1893, p. 105.
3. Cf. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1896, p. 265.

et Agar, de Cornelisz Engelbrechtsen (à M. Fr. Lippmann) et le *Jésus parlant à une femme*, de Jan van Hemessen.

L'*Adoration des Mages* exécutée d'après Bernard van Orley est une des plus belles tapisseries flamandes que nous ait léguées le XVIe siècle; et l'on peut admirer encore ici la suite des *Triomphes de Pétrarque*, dont van Orley exécuta les cartons et qui appartient à l'empereur.

Parmi les tableaux de l'école allemande, ceux de Cologne sont les plus nombreux. Deux saints sont traités dans la manière de Stephan Lochner. Du maître dit « de l'autel de Saint-Barthélemy » on voit une *Adoration de l'Enfant*. L'exposi-



SCÈNE DE CHASSE, PAR PATENIER
(Collection de Mme Wesendonck, Berlin.)

tion possède beaucoup de portraits de Barthel Bruyn. Son fils, qui porte le même nom, a exécuté le joli portrait d'une mère et de sa fille.

Entre toutes les œuvres de Lucas Cranach sorties des collections particulières, on notera plus particulièrement un portrait d'homme (collection de Kaufmann) et un *Crucifiement* appartenant à M. de Mumm.

Une série de quatre petites scènes de la vie de Marie lui était jadis attribuée, ainsi qu'à Mathias Grünewald. On croit y reconnaître aujourd'hui la main de Daniel Hopfer, l'aîné de la famille des Hopfer d'Augsbourg et dont les gravures seules étaient connues jusqu'ici.

J'oserai proposer une nouvelle solution à ce débat. On peut voir à l'Albertina, à Vienne, un dessin qui représente quatre jeunes gens dans un paysage, assis autour d'une table, servis par une jeune fille. La scène est flanquée de deux colonnes sur lesquelles s'élèvent des guirlandes interrompues par des écussons;

en haut, sur la guirlande, jouent de petits anges. Ce dessin est signé du monogramme de Hans Leu, peintre de Zurich, et daté de 1514. A mon avis, c'est cet artiste qui a peut-être exécuté les quatre tableaux appartenant à M. de Kaufmann. Nous y trouvons les mêmes colonnes bizarres toutes couvertes de plantes grimpantes, qui en dissimulent presque complètement la forme. Partout nous rencontrons dans cette œuvre le même jeu folâtre des anges. Les draperies avec leurs plis profonds sont traitées de la même manière. Un autre tableau de Leu, au musée de Bâle, daté de l'an 1515, *Saint Jérôme se macérant* nous montre d'autres analogies : le type du saint rappelle beaucoup celui de Joachim dans la *Visitation* de M. de Kaufmann; le paysage y est conçu dans le même goût que dans le dessin; et tel encore il apparaît dans les fonds des quatre tableaux de l'exposition. Toutes ces raisons me semblent prouver que ces scènes de la vie de la Vierge sont bien l'œuvre de Hans Leu.

M. Weisbach a tiré de sa collection un dessin et une gravure sur bois d'un très grand intérêt : le premier, deux *Portraits d'hommes*, provient de la collection Holford; il est de la main d'Albert Dürer et faisait partie du carnet d'esquisses du voyage néerlandais. L'estampe *Saint Georges tuant le dragon*, datée de 1508, imprimée en deux planches noir et or, est évidemment une pièce unique.

La sculpture allemande est représentée par des statues en bois, une *Ève* et d'autres bronzes de l'atelier de Peter Vischer, et par quelques plaquettes et médailles.

Parmi les objets d'art industriel allemands, on retrouve le précieux calice roman doré et rehaussé de pierreries, dont le grand-électeur fit présent à l'église Saint-Nicolas de Berlin, en 1642; les deux célèbres coupes du Château impérial, qui sont, l'une l'œuvre de Wenczel Jamnitzer, et l'autre celle de Hans Petzold; et quatre vitraux peints par Hans Baldung, qui furent acquis à la vente de la collection Douglas par le Kaiser-Friedrich-Museums-Verein.

C'est à la collection Hainauer enfin qu'il faut demander quelques beaux spécimens de l'art français : des émaux de Limoges de l'école des Pénicaud; des statuettes de Madones en ivoire; une armoire et deux chaises richement sculptées de la seconde moitié du XVIe siècle. D'autres collectionneurs ont encore fourni de beaux émaux peints de Limoges du XVIe siècle.

Il est malheureusement impossible de citer tous les objets dignes d'attention; seul le catalogue, très consciencieusement rédigé, peut évoquer la richesse de cette exposition où l'on compte près de mille numéros. La Société qui l'organisa en perpétuera d'ailleurs le souvenir par le moyen d'une belle publication illustrée.

L'exposition a montré qu'il y a à Berlin une quantité d'objets d'art de l'époque de la Renaissance qui, réunis par des connaisseurs expérimentés, forment un très bel ensemble et sont du plus grand intérêt pour l'amateur et le critique d'art. Si un tel résultat put être atteint, il est de toute justice d'en rendre hommage à M. Bode qui, assisté par M. Stettiner, a par ses efforts assuré le succès de cette entreprise.

WERNER WEISBACH



CORRESPONDANCE D'AUTRICHE

LES EXPOSITIONS INTERNATIONALES DE VIENNE



On sait que, cette année, les artistes autrichiens se sont scindés, comme partout, en deux groupes dont les tendances sont connues *a priori*, et que la Sécession viennoise, avant que d'ouvrir sa première exposition, fit quelque peu parler d'elle dans ces beaux pays des bords du Danube où l'opinion publique est pourtant si longue à s'émouvoir dès qu'il ne s'agit plus de questions de nationalité. Aujourd'hui la voici à l'œuvre, justifiant très bien l'adage « *Duo quum faciunt idem non est idem* », inscrit par le président Klimt sur un de ses projets décoratifs. De l'avis même de ses adversaires les plus acharnés, l'aménagement et l'arrangement de son exposition sont un modèle de goût et suffiraient à fournir à Vienne un enseignement qui jusqu'ici lui avait manqué. D'autre part, le Künstlerhaus a ouvert, à l'occasion du jubilé du règne, une exposition également internationale, où il y a affluence d'œuvres remarquables et à laquelle une quantité de prix sonnants et trébuchants sont réservés.

Ce qui rend malaisé de parler avec un peu d'ordre de ces expositions, c'est que, contrairement au règlement de la Sécession, et avec un sans façon où pour un peu la malveillance verrait l'attraction de tous les beaux florins que le Künstlerhaus a le privilège de distribuer, un très grand nombre d'étrangers se sont arrogé le droit d'exposer aux deux Salons : la Sécession avait déjà ouvert ses portes, lorsqu'elle put constater au Künstlerhaus cette infraction à ses statuts, et la revue *Ver sacrum* s'est faite l'écho de ses plaintes : cette tolérance forcée n'existera plus l'an prochain ; il est vrai que le Künstlerhaus sera de son côté dénué de cet « argument irrésistible » qu'il ne devait qu'au jubilé. Comme presque tous les artistes étrangers qui se sont livrés à ce double jeu se trouvent mieux ou plus complètement représentés à la Sécession, je les rangerai de préférence sous cette étiquette, me contentant de faire suivre le titre

de l'œuvre exposée au Künstlerhaus de l'initiale de ce mot. Si, au contraire, arrivé au Künstlerhaus, je suis obligé de remonter à quelque numéro de la Sécession, l'initiale de cette dernière en donnera l'indication.

D'emblée, c'est à la Sécession qu'il faut réserver le plus de place : c'est elle qui nous chante les airs les plus nouveaux, c'est elle qui montre à Vienne les morceaux artistiques les plus considérables ; c'est elle enfin qui a été la plus sévère dans son triage. Au Künstlerhaus, nous retrouverons à peu de choses près tout le cortège des artistes que nous avons coutume de mentionner, et ce serait presque en termes stéréotypés qu'il faudrait parler d'eux. N'était la mise en scène d'un intérêt artistique tout particulier de la Sécession, l'aspect général des deux expositions et les dissemblances entre les deux Sociétés émules seraient du reste sensiblement les mêmes qu'à Paris et à Munich. Toutefois, la Sécession bénéficie de sa nouveauté, en ce sens que les artistes invités par elle se sont trouvés être tous inédits pour le public viennois et fournir de grandes œuvres ; dans leurs tableaux antérieurs réalisés *con amore*, ils n'ont eu que l'embarras du choix. Aussi l'ensemble a-t-il plutôt les allures d'un Salon carré de la peinture moderne que d'un groupement de simples études ou d'un étalage du travail de l'année, comme il arrive si souvent ici même et ailleurs.

En face du Stadtpark, resserré entre le Ring et le palais des Coburg, se trouve un jardin à demi public, propriété d'une société d'amateurs de jardins et de plantes rares (*Gartenbaugesellschaft*). Un pavillon, en soi assez quelconque, occupe le milieu des serres et bosquets, sur le Ring. C'est là que s'est casée la Sécession, en attendant qu'elle se mette dans ses meubles un peu plus bas, au Stubenring, sur l'ancien emplacement du champ d'exercices de la caserne François-Joseph, dont la démolition tarde, par suite de difficultés biscornues pendantes entre les administrations communale et militaire. L'entrée franchie, on débouche comme il convient sur un *hall* plein de massifs d'arbustes, de statues, de tentures modernes, d'établissements coquets où les meubles et les potiches d'art nouveau sont disposés autant pour le plaisir des yeux que pour nous inviter au repos entre la visite des différentes salles. Celles-ci débouchent toutes sur ce *hall* central, plein de recoins intimes où des groupes d'œuvres harmonieuses sont savamment isolés. Au fond, une sorte de chœur à pans coupés encadre le grand carton de M. Puvis de Chavannes destiné à la décoration d'une travée du Panthéon, la *Sainte Geneviève* que vos lecteurs connaissent bien, et ce grand dessin prête au charmant vestibule, si mondain, une sorte de paix et de sérénité religieuse, sentiment que renforce le petit édicule voisin, formé des fragments du *Monument aux Morts* de M. Bartholomé, que de belles reproductions de l'ensemble, des diverses faces et des divers groupes expliquent aux visiteurs. Bizarre partage : le superbe dessin de M. Puvis de Chavannes est bien ici ; mais il y a un tableau de lui au Künstlerhaus, où les Viennois peuvent se rendre compte du coloris du maître, grâce à une *Marie Madeleine* en plein air, assise dans un site de la côte provençale.

Sans aucune contestation possible, M. Segantini est ici le triomphateur. Faut-il parler de lui encore, si tôt après l'article que la *Gazette* lui a consacré et où se trouvent étudiées plusieurs des toiles exposées ici? Ce n'est pas sans quelque timidité que nous nous y risquons. Mais il y a là quelque chose de tellement nouveau et puissant, en dehors de toutes les classifications de genre et

de facture, quelque chose qui force l'attention à un si haut degré et devant quoi toute la presse viennoise, quelle que soit la nuance de sa sympathie pour cet art, s'est arrêtée avec un intérêt si unanime, qu'on ne peut passer outre sur une simple mention. Profitons-en pour infirmer l'annonce de la composition d'un panorama de l'Engadine sur laquelle mes pages de la *Gazette* se fermaient : en présence de difficultés pécuniaires sans nombre et de l'impossibilité d'acquérir à Paris le terrain favorable, l'artiste et le comité d'organisation se sont vus forcés d'y renoncer. Voilà donc M. Segantini rendu à ses rêves. Aussitôt il s'est mis en tête de chercher un pendant à sa fameuse *Fontaine de Jouvence*. La première idée, un peu enfantine, de la *Source du Mal*, est exprimée sur une toile de moyenne dimension : c'est la *Vanité*, interprétée à peu près selon le dicton par lequel on terrorise dans nos campagnes les enfants trop satisfaits de leur petite personne : « A force de te regarder dans une glace, tu verras le diable. » Passons sur cette interprétation : une idée philosophique, dans l'œuvre de M. Segantini, subit de tels avatars successifs qu'il faut attendre pour la discuter sa réalisation dernière. Disons seulement qu'il s'agit ici d'une figurine nue toute délicate et gracile, faisant contraste avec un paysage alpestre de la plus austère simplicité. Mais il nous faut faire une importante réserve sur la bizarrerie du petit dragon qui, sur l'eau limpide d'un « œil de la mer » alpestre, se tortille et s'offre à la contemplation penchée de l'élégante fille dont la nudité est en quelque sorte toute vêtue des reflets crus sans dureté et caressants issus des pâturages et des moraines d'alentour. Une quantité de dessins, dont la *Bénédiction des troupeaux*, reproduite par nous en avril et qui désormais restera à Vienne, accompagnent la grande toile où l'on voit des troupeaux minuscules errant sur l'alpe au travers de vastes espaces d'herbe rase enfermés dans une sorte de chaos concentrique de rochers et de glaciers, avec un berger endormi au premier plan. Il y a encore des intérieurs d'étables, un portrait à contre-jour, « entre chien et loup », et le beau tableau : *Sur le balcon* (K.), qui a pour fond les chalets d'un village de l'Engadine. Mais le triomphe de l'exécution de M. Segantini est le morceau de bravoure intitulé, avec un peu de sentimentalité, *Pétale de rose*, et qui justifie de tous points son titre : c'est un portrait de grandeur naturelle, une tête de femme blonde sortant d'épais draps campagnards d'une blancheur éblouissante, reposant sur un oreiller contre une paroi de planches sur laquelle l'artiste a semé autant d'or que dans la chevelure. Sauf cet or, il n'y a que du blanc, du rose, et quelques tonalités blondes, le tout d'une fermeté, d'une santé, d'une sécheresse de pâte, et cependant d'une douceur d'aspect, d'une enveloppe, d'une fluidité, d'une richesse, enfin, telles qu'on éprouve en même temps et l'impression que cette peinture bravera le temps et celle d'être devant une œuvre d'art, si pleinement réalisée jusque dans son cadre, qu'on ne sait s'il s'y agit plutôt d'un tableau ou d'un précieux bibelot, comme ces images de piété enfermées dans des montures et des cassettes de bois sculpté qui jadis suivaient les rois sous leur tente dans leurs équipées.

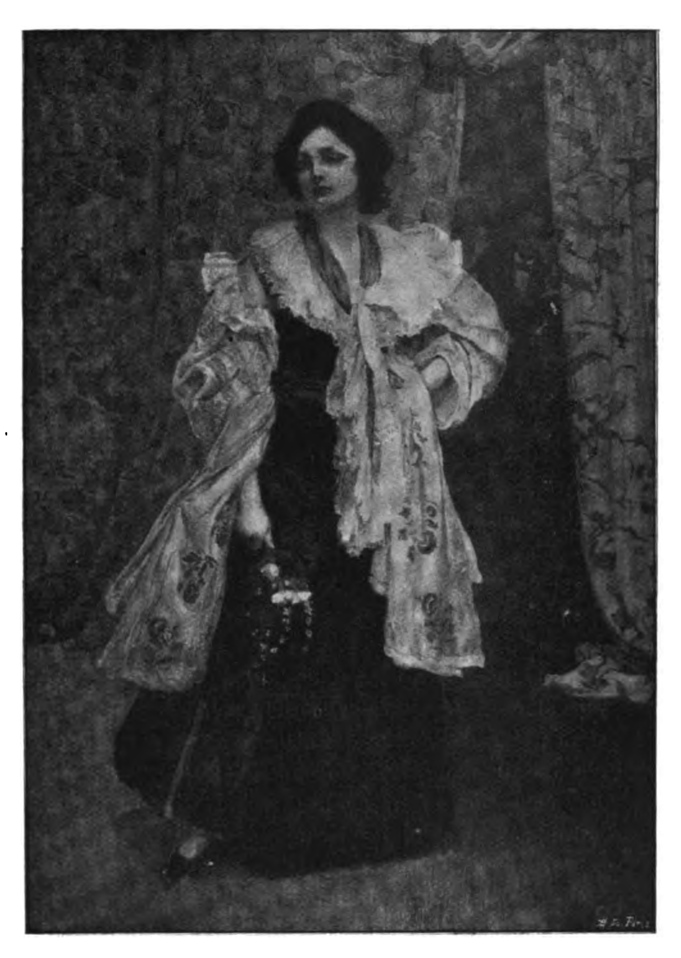
Si M. Segantini nous paraît encore supérieur à lui-même cette année, il n'en est pas ainsi de M. Hans Thoma. Depuis quelque temps, on dirait qu'une influence néfaste, celle du succès sans doute, pèse sur cet artiste si convaincant par tous ses dons, sauf par son dessin. Vraiment, la critique et les amateurs l'ont trop gâté : il sait trop aujourd'hui que tout ce qui sort d'entre ses mains paraîtra bon

à ses fidèles. Quant à nous, notre admiration pour lui nous paraît un droit de plus à le discuter. Que M. Hans Thoma soit, comme on ne cesse de le lui répéter, le plus national des peintres allemands, c'est certain; mais tous les jours son dessin sombre davantage, et ce que ses tableaux gagnent en chaude couleur ambrée, ils le perdent de plus en plus en lumière, en fraîcheur et en spontanéité; leur maladresse se guinde à des apparences de peinture séculaire. Le maître de Francfort a désormais une manière... Hélas! pourquoi ce malheureux dessin, non seulement défectueux, mais souvent tel que le moindre écolier en rougirait, fait-il désormais partie intégrante de cette manière? Il n'y a plus moyen de parler aujourd'hui de M. Thoma, autrement qu'en faisant abstraction totale de ce dessin et en se réfugiant dans les qualités de sentiment intime, de saveur locale, et dans l'attrait d'une personnalité pleine de charme sérieux et de naïve bonne volonté, qui rendent certes cette peinture plus intéressante que d'irréprochables poncifs académiques. S'il faut faire une si grosse concession, je dirai que j'éprouve infiniment plus de plaisir auprès du tout naïf dessinateur tchèque, le bonhomme Alesch de Prague, dont les *Apôtres slaves*, un simple dessin à la plume, ont une grâce spontanée qui est un trait de race, et un accent de sincérité où rien ne sent ni les leçons des musées ni les recettes des ateliers. Le comte Leopold von Kalckreuth, de Carlsruhe, dont les colorations et le sentiment se rapprochent de ceux de Thoma, lui est certainement supérieur par la probité d'un dessin qui n'est point une improvisation satisfaite, quoi qu'il arrive, d'elle-même.

Étrangers et nationaux sont mêlés si inextricablement à la Sécession, de par le principe de n'obéir qu'aux convenances d'un groupement par auteurs et suivant les exigences esthétiques de l'aménagement, qu'il faut en vérité s'en référer plutôt à l'ordre du catalogue qu'à la géographie pour n'omettre aucun mérite. Tout le bien qu'il faut penser de M. Frank Brangwyn a été dit ici même avec une telle compétence, depuis l'apparition aux Champs-Élysées des premiers *Boucaniers*, qu'il ne nous est guère permis d'insister sur la tenture décorative qu'il expose à Vienne. C'est le triomphe de cette austérité orientale des harmonies orange, brique et jaune indien, auxquelles se complaît ce puissant évocateur des foules marocaines, arabes et égyptiennes, d'une observation et d'une vision si neuves; nous passerons également sur *Le Marchand de sorbets* et *A la Fontaine*, tableaux où la pâte rivalise avec l'ivoire, l'ébène et le bois des îles, et réjouit autant par la fermeté et l'ampleur des taches que par la somptueuse et sourde intensité d'une sorte de marqueterie onctueuse.

M. Stanislaw Wyspianski est un des plus vivaces et des plus délicats espoirs de cette jeune école décorative de Cracovie qui commence à tant faire parler d'elle. Ses cartons de vitraux au pastel, *Caritas* et *La Vierge*, sont d'une grâce féminine bien moderne et moins fade que celle de M. Mucha; en vertu de ces mystérieuses analogies qui permetent de transposer un sentiment d'un art dans un autre, on pense à Chopin. Quel contraste entre cette grâce et la force, la belle ardeur virile de M. Joseph Mehoffer, dont nous reproduisons ici un portrait hautain, d'une allure cavalière, piaffante et légèrement provocante! Cette héroïne qui ne craint pas d'accentuer ses attitudes, quoique femme du monde, nous la connaissons bien : elle a beau hanter les salons de Pologne, nous avons fait depuis longtemps sa rencontre chez Barbey d'Aurevilly et chez Stendhal. En peinture,

c'est un type nouveau auquel ni M. Sargent ni M. Carolus Duran, ni M. Boldini, ces admirables peintres de femmes d'aujourd'hui, n'ont rien à voir; ce serait plutôt, s'il fallait à toute force chercher une filiation, une fille de M. Bonnat, mais née dans un monde tout nouveau, avec des différences de race et de milieu



PORTRAIT, PAR M. J. MEHOFFER

(Exposition de la Sécession, Vienne.)

qui la transforment de pied en cap. Une *Muse* du même auteur prouve que le portrait de tout à l'heure n'est pas un bonheur accidentel. Énumérons très vite un vaillant *Christ* de M. Léon Wyczolkowski; des paysages d'hiver, pleins de chevaux habilement traités, de M. Josef Chelmonski; des effets de neige et de pluie sur les remparts de Cracovie, de M. Julien Falat, qu'il faut considérer encore plus comme de hardies notations, très justes quoique très spéciales, de ciels d'hiver et d'arrière-saison, que comme le relevé de monuments historiques; nous en avons fini avec les artistes polonais, jusqu'au moment où nous retrouverons, à l'autre bout du catalogue, où tous les noms, faute d'index alphabétique, sortent

comme à la loterie, les pastels de M. Theodor Axentowicz, les portraits d'enfants de M. Stanislaw Wyspianski, déjà cité, et les paysages sentimentaux si distingués de M. Jean Stanislawski.

Le prince-régent de Bavière, par faveur spéciale, a autorisé la Pinacothèque de Munich à prêter le grand *Jeu de la Vague* de Bœcklin (reproduit par la *Gazette* en 1893), et cet artiste est encore représenté par une soi-disant *Pietà*, profil de femme brune endeuillée sur fond de cendre verte, et par deux tableaux sortis de collections particulières de Vienne : une *Ruine au bord de la mer* et *Les Pêcheurs de sirènes* (voir la *Gazette*, 1893). Parmi les jeunes Munichois qui se disputent sa succession, voici naturellement M. Stuck, avec une *Pécheresse* couchée, jouant avec le serpent — c'est le thème à la mode ; — ce tableau est peint *a tempera*, comme de coutume, et ses ombres violettes sobrement trouées d'éclats de lumière vive font penser à un Bœcklin qui s'amuserait à imiter les effets de M. Henner; de M. Stuck aussi, des portraits peints sur le carton gris cher à Lenbach, portraits de femmes aux coiffures d'un noir de jais, dont le visage demeure exsangue, souligné par un trait également pris chez Lenbach. Mais M. Stuck est déjà une ancienne connaissance. M. Ludwig Herterich, au contraire, est un des derniers arrivants, avec son *Ophélie* d'hier et son chevalier debout à côté d'un cheval noir, au milieu d'une obscurité destinée à faire valoir les luisants de la robe sur les flancs de la bête et les éclairs de la cuirasse sur le personnage; c'est un « truc » très en faveur chez ces messieurs de Munich ; il plaît à première vue et ne tarde pas à fatiguer. M. Fritz Erler est aussi une nouvelle recrue, qui sort du rang grâce à un solide portrait, abordé franchement, peint avec une fermeté tempérée de douceur, malgré la violence des colorations. Le modèle est un artiste et critique d'art bien connu à Munich; M. Erler l'a saisi dans l'intimité, en tête-à-tête avec son fils, la tête grisonnante se détachant sur le ton neutre de la muraille et sur le blanc grisâtre d'une robe de chambre, les mains oisives, tandis que l'enfant blond, vêtu de rouge, lève des yeux ardents vers le visage paternel. Dans cette toile, le naturel de la pose constitue presque à lui seul une réelle nouveauté.

Passons respectueusement devant tout un chapelet d'études très saines de M. Roll; devant les remous de fleuve, toujours identiques et toujours saisissants, de M. Thaulow, et devant les répétitions d'autant plus fatigantes qu'elles sont d'une originalité si accentuée, de M. Raffaëlli, et la Venise brumeuse, monochrome, presque londonienne, exacte pourtant à certaines heures, de M. Henry Lerolle ; devant les paysages de banlieue de M. René Billotte, parmi lesquels un étrange lever de lune sur les carrières de Soisy; devant les motifs de meules et de campagnes maraîchères dont est coutumier M. Eugène Jettel. Tout cela nous apporte un écho significatif des succès que ces artistes ont remportés aux derniers Salons parisiens, tandis que le dernier cri des expositions de Londres c'est la *Duchesse blanche* de M. John Lavery, les paysages étranges de M. Edward Arthur Walton, c'est la ville grise de M. William Strang, ce sont les recherches de M. Robert Brough, lequel essaie dans ses portraits d'accommoder M. Lenbach au goût de M. Whistler. Et voici M. Whistler lui-même, avec toute la série de ses eaux-fortes vénitiennes, de ses lithographies et de ses croquis de jardins ; M. Alexander avec ses portraits de robes américaines aux plis de convolvulus et qui semblent d'une étoffe sans couture; enfin, M. Sargent, avec une svelte jeune fille égyp-

tienne nue, vue de dos, peinte et poussée, dirait-on, d'un seul jet, d'un modelé qui en fait plutôt une œuvre de statuaire qu'une peinture. Les grands cartons de vitraux de M. Walter Crane et sa série d'illustrations ne nous apprendront rien de nouveau sur son compte, mais nous le montrent pourtant plus que jamais prestigieux décorateur.

Sans transition, à ces cosmopolites de la notoriété succède le groupe modeste, mais si méritoire, des artistes tchèques : M. Hynais, avec une *Vérité* impeccablement écrite comme il convient à la Vérité, et un minuscule projet décoratif, *L'Hiver*, floconneux, raffiné, gris sur blanc ; M. Schusser, un nouveau venu, dont une étude de plein air, un *Buste de jeune fille* de profil se détachant sur les fraîches verdures d'une treille, est surpassée par une *Berceuse* travaillée dans le clair-obscur d'un intérieur paysan de Bohême, où montent les traînées de lumière moite issues d'une porte de poêle entrouverte au ras du sol ; M. Knüpfer-Benesch, dont les marines peuplées de sirènes s'inspirent non point de Bœcklin, mais de la réalité grise et orageuse des mers du Nord dans leurs mauvais jours ; enfin, M. Maximilien Pirner, un idéologue qui a des tendances beaucoup trop littéraires et philosophiques pour se préoccuper assez des qualités matérielles sans lesquelles il n'est point de peinture viable.

Arrivons à la hardie petite phalange des Viennois fondateurs de la Sécession : M. Alt, le patriarche de l'aquarelle autrichienne, n'y paraît point déplacé, malgré son grand âge ; M. Engelhart, qui sacrifie aussi aux jeux de femmes avec des serpents, s'est lancé dans des recherches de plus en plus laborieuses dont il le faut pleinement louer ; le résultat a beau n'être chez lui jamais définitif, le travail est d'une telle bonne foi et la volonté d'aller au mieux si énergique qu'il est impossible que sous peu il n'arrive à nous donner enfin son entière mesure. Quant à M. Gustave Klimt, à côté de portraits aussi viennois qu'on peut les souhaiter, il s'apparente à la fois, mais avec discrétion et sans perdre sa personnalité, à MM. Stuck et Khnopff, surtout lorsque ses recherches décoratives l'amènent à affilier Vienne à Byzance, comme il arrive dans ce dessus de porte destiné au salon de musique des appartements de M. Dumba, chez qui M. Klimt prend la succession de Makart. M. Kraemer, toujours très épris de la Sicile, nous montre sous une *pergola* de Taormine une *Annonciation* où l'ange, vêtu d'une robe de soie, d'un violet japonais éclatant, a les caractères ethnographiques de la race africaine et ceux d'une matérialité terriblement sensuelle ; ce superbe morceau de peinture est trop lourd pour jamais faire usage de ses ailes ! M. Hohenberg revient du Japon avec des études d'*Azalées* épanouies, qui se reflètent, sous le regard de bouddhas dorés, dans de mystérieux étangs, et M. Rudolph von Ottenfeld nous montre une *Vedette*, œuvre conçue plutôt par un paysagiste vraiment sensible, un chercheur de nuances délicates, que par un peintre militaire.

Belges et Hollandais sont représentés discrètement, mais assez complètement dans leur double tendance réaliste et socialiste, mystique et historique, sans compter la mixture socialiste-mystique dont M. Léon Frédéric est certainement le plus typique porte-étendard, avec son triptyque très méritoire, mais si dur à accepter sans révolte nerveuse, intitulée : *Le Peuple connaîtra un jour le soleil*. De MM. Constantin Meunier et Fernand Khnopff, rien de nouveau à signaler à nos lecteurs, sinon que le premier a une salle à lui tout seul. Il fau-

drait pour chacun une étude spéciale, tant leur exposition si complète a les caractère d'un État dans l'État.

La peinture alpestre autrichienne est représentée par les études sincères rapportées du Triglav par M. Ernest Stohr. M. F. von Myrbach fait gentiment preuve de virtuosité dans une aquarelle d'arbre en fleurs; nous ne connaissons certainement rien de meilleur de lui. M. Ludvig Dettmann, retour d'Italie, sème ses campagnes de malheureux petits anges, aux ailes désagréablement irisées, qu'il eût bien fait de laisser au Campo Santo de Pise : M. Otto Reiniger maçonne à la truelle des sols dont la pesanteur donne l'illusion de la glèbe humide ; enfin, un artiste croate, M. Vlaho Bukovac promet d'être une personnalité.

A la sculpture, MM. Rodin, Dampt, Charpentier, Vallgren, van der Stappen, remplissent une salle. M. Frantisek Bilek récrimine âprement en faveur de l'autonomie de la patrie tchèque dans deux groupes de bois sculpté d'une noueuse nervosité et d'un énergique accent. A la section des œuvres d'art, il faut signaler les reliures de M. Erler, déjà mentionné, et de Mme Vallgren, la céramique de la famille d'artistes munichois von Heider et du Danois Kaehlers-Vaerk. A la gravure, mentionnons les curieuses recherches de gravures sur bois en couleur de M. Peter Behrens, les algraphies toujours plus puissantes de M. Storm van s'Gravesande, les estampes murales de M. Grasset, dont le succès se traduit par une vente considérable ; les beaux travaux de M. Kœpping ; les lithographies, d'un si profond sentiment national, issu de celui de Hans Thoma, de M. Georg Luhrig, les bois et les *ex-libris* en couleur de M. Emil Orlik.

II

Passons au Künstlerhaus, relié pour la circonstance au bâtiment de la Société de musique par un corridor suspendu en planches d'une température intenable, décoré à la moderne de façon à jurer à la fois avec l'architecture et avec la couleur des deux édifices qu'il réunit. L'entrée s'effectue par la Société de musique ; la grande salle des concerts cache les hideuses cariatides accouplées et dorées qui soutiennent les galeries, derrière de magnifiques Gobelins, et renferme les plans, coupes, élévations et maquettes des grandes constructions sorties de terre à Vienne et ailleurs pendant le règne de François-Joseph. On sait à quel point les Viennois en sont fiers ; un exemple entre mille : leur revue officielle d'architecture proclame, sur sa couverture symbolique, la parité de Brunelleschi, de Peruzzi, de Michel-Ange, de San Gallo, et... des barons Ferstel et Schmidt, et de M. Semper ! Là-dessus, sortons de cette salle par le pseudo-pont des Soupirs qui conduit chez les peintres.

Disons tout de suite qu'une des plus grandes salles, réservée aux Français, groupe avantageusement MM. Bonnat (l'*Aigle capturant un lièvre*), Carolus Duran avec l'un de ses nus les plus fameux, Blanche avec une douzaine de portraits, Rochegrosse avec sa toile sensationnelle *La Lutte pour le bonheur*, un succès de fort mauvais aloi dont on aime à se consoler devant les portraits de MM. Aman Jean et Henri Martin ou tout simplement devant une noble aquarelle, sagace et sincère, de M. Harpignies, devant les fins paysages de MM. Binet et Billotte ou les transparents nocturnes étudiés sur le Tarn par M. Nozal.

Abordons les Autrichiens et les Allemands, et disons à grands traits quelques-

unes de leurs meilleures œuvres : M. Carl Pippich retrace des épisodes de la campagne de Bosnie (1878) ; M. Franz Thiele apporte un projet de mosaïque d'un caractère antique point désagréable ; M. Clemens von Pausinger réussit à souhait un portrait de jeune femme en noir, à la fois de très beau style et pétillant d'esprit et de malice, certainement le meilleur portrait autrichien du Künstlerhaus, malgré l'attraction exercée sur le public par ceux de M. Léopold Horowitz, représentant le comte Charles Lanckoronsky et une jeune fille en rouge. Mme Bertha de Tarnoczy a mis habilement en scène, dans un élégant pastel, un joli



ESQUISSE POUR UN MONUMENT COMMÉMORATIF, PAR M. P. VAN DER STAPPEN
(Exposition de la Sécession, Vienne.)

motif des environs de Dachau ; M. Max Suppantchich se montre coloriste vigoureux avec un pittoresque motif de petite ville et de ruines dans des rochers qui, incendiées par le soleil couchant, se reflètent dans le Danube ; il se montre dessinateur non moins sincère et chercheur dans un très simple nocturne aux deux crayons et à la gouache sur papier bleu, une allée de cyprès séculaires dont quelques étoiles arrivent à peine à percer les sombres faîtes, composition qui dégage une salubre impression de paganisme ou plutôt de panthéisme sacré.

Jamais M. Ribarz n'a été si heureux, si varié, que dans ses deux tableautins, d'un caractère absolument différent : un paysage gris et vert poudreux de Deutsch Altenburg, et un plantureux et coloré abord de village normand : c'est, dans deux cadres étroits, tout le contraste qui existe entre la campagne autrichienne — il faudrait presque dire déjà hongroise — et le paysage français syn-

thétisé. En revanche, son grand village de Picardie papillote un peu trop; trop de points brillants et d'un éclat humide, qui est celui de la nature après la pluie, y dispersent l'attention. M. Isidor Kaufmann devient de plus en plus captivant dans ses études de vieilles synagogues et d'intérieurs juifs; plus que jamais, il s'agit d'un vrai petit maître hollandais. Et quelle aubaine de rencontrer enfin un artiste autrichien qui s'intéresse, sans fausse honte, à de tels motifs! J'ai prononcé jadis, au sujet de celui-ci, le nom de van der Meer de Delft. Je persiste. M. Egger-Lienz agrandit et améliore, grâce à sa puissante largeur de touche et à ses recherches d'air et d'enveloppe, les sujets où M. Defregger se montre aussi mesquin que célèbre et haut coté. M. Émile Strecker, artiste délicat et soigneux, fait penser à Troyon : il réussit dans les mêmes scènes, et ses motifs rustiques (vaches rentrant à l'étable, femmes jetant d'un pas de porte leur pitance à des poules, chemins creux bordés de ces portes de caves creusées sous les vignes, caractéristiques des vignobles danubiens) forcent l'attention par tout ce qu'il y sait mettre de poésie intime et observée.

M. Alois Delug a fait un vaillant effort : son tableau votif, un triptyque d'une très heureuse ordonnance, de colorations sourdes et pleines de piété, de pénombre recueillie, est admirablement approprié à sa destination. Toute une famille (les portraits du père et de la mère, seuls debout, remplissant les volets latéraux), agenouillée et présentant l'offrande de tous les fruits et comestibles du Tyrol, entoure une Vierge tenant l'Enfant d'un charmant goût populaire autrichien. Les portraits d'enfants sont très réussis, quoique certains détails soient un peu trop poussés.

Un bon coup de soleil au fond du paysage sauve la danse de *Dryades* de M. Eduard Ameseder. M. Eduard Zetsche met dans ses campagnes autrichiennes toute l'amabilité du caractère viennois; on préférerait moins de sourire et plus de corps, comme cela se rencontre chez M. Alfred Zoff, amateur de sites sévères ou graves. Mme Tina Blau a envoyé un curieux motif de Dürnstein. Et nous voici de nouveau en présence d'artistes polonais, tranchant par leur évidente maîtrise et leur orientation vers les caractéristiques nationales. M. Antoine Jezierski nous montre, dans un intérieur d'église ruthène de campagne, une communion de paysans aux attitudes extasiées; M. Alexandre Augustynowicz présente des portraits d'une sévère psychologie, documents précieux pour l'avenir sur la Pologne d'aujourd'hui. Mme Olga de Boznanska, la plus extraordinaire des artistes munichoises peintres de portraits et surtout d'enfants, nous était apparue jusqu'ici comme très inspirée par la façon de M. Carrière; sa tendance dernière est de se retourner vers Velazquez. M. Antonin Slavicek se distingue de plus en plus par ses sous-bois et ses paysages de Bohême; M. Tomec rapporte, cette fois-ci, des environs de Raguse un essai de synthèse du paysage dalmate. M. Adolf Wagner a envoyé un bon intérieur d'église pris à Seckau, en Styrie.... Mais il faut tourner court : cette nomenclature pourrait se prolonger trop loin. Notons cependant encore, parmi les gravures, M. Otto Ubbelohde, M. Anton Kaiser, qui n'a jamais été mieux inspiré que dans sa grande vue de l'hôtel de ville et de la Tinsky-chram de Prague, enfin M. Hugo Struck pour sa magistrale interprétation du *Henry VIII et Anne Boleyn*, de Menzel. A la sculpture, MM. Myslbeck, de Prague, Werner Begas, Hugo Kaufmann et Streicher tiennent compagnie aux doublures de la Sécession.

L'ensemble des œuvres exposées au Künstlerhaus passé en revue, nous avons cependant réservé quelques pièces de résistance. C'est d'abord le maître russe Ilja Jefinowitsck Repin, représenté ici par deux grandes œuvres qui sont comme un bain de lumière dorée : *Le Départ pour la caserne* et *Les Bateliers du Volga*, un groupe de loqueteux aux visages asiatiques halant le long des berges un lourd bateau. Puis un beau tableau de Liebermann : *Dans les champs de betteraves*, et des études au fusain (S), d'excellentes préparations aux eaux-fortes célèbres de l'artiste berlinois.

Enfin, voici M. Max Klinger. La prodigieuse notoriété de ce dernier en Allemagne devient de plus en plus une énigme pour nous. Aquafortiste original, son procédé éclectique manque d'assurance, son imagination improvisatrice se contente de réalisation par à peu près; il est de toute évidence si inférieur à Rops, dont il a parfois la tournure d'esprit, qu'il faut s'excuser auprès de celui-ci d'un pareil rapprochement. M. Klinger a débuté par des suites d'eaux-fortes fantastiques, comme cette *Histoire d'un gant*, qui ressort plutôt du domaine des *Fliegende Blætter* ou de *Jugend* que de l'art sérieux ; il aboutit à des élucubrations où toutes les bizarreries de la réalité et du fantastique réunies ne parviennent pas à déguiser l'insuffisance de la technique, où une insupportable prétention s'accommode très à la légère d'un dessin hasardeux. Il ramasse sans choix les premières données venues et les sert réchauffées, avec le condiment de quelques épices destinées à faire crier au scandale. Un motif qu'il n'est plus permis de reprendre après Baudry et Cabanel, surtout pour l'enlaidir et l'aveulir, c'est celui de *La Vague et la Perle*; or, le voici de nouveau (S), tel quel, sans autre originalité, si cela en est une, qu'une grossièreté dans la nudité féminine si criante et une telle vulgarité de touche qu'elles évoquent le souvenir des propos de table que Courbet tenait sur Rubens; mais Courbet aurait eu la franchise de nous faire assister à un bain de maritorne et n'y aurait pas ajouté la recherche si malencontreuse en pareil cas d'une pose dont l'élégance est classique. Si la vague de Baudry roule une perle, la vague de M. Klinger ne roule qu'un galet.

Cependant, où l'impudente grossièreté picturale de M. Klinger et son besoin de souiller les plus nobles sujets pour ameuter le public se livrent carrière, c'est dans sa *Crucifixion*. Je ne parlerai même pas de la qualité de pensée que dénote la composition, ni de telle insistance de mauvais goût sur l'anatomie du Crucifié. Mais, négligeant la pensée, je ne veux retenir que le métier, ou du moins ce qui est franchement du ressort d'un artiste : jamais on n'a vu composition si paradoxale, peinture si peu harmonieuse, brutalité de couleur si incohérente associées à tant d'affectation ; jamais dessin aussi aventureux, choix de modèles plus ridicules n'ont été mis au service d'une recherche de bizarrerie et de sacrilège aussi flagrante. Voltairienne et nietzschienne à la fois, l'œuvre escompte la stupéfaction des foules chrétiennes : les croix sont de plain-pied, et des sophistes, vêtus en princes de l'Église catholique, insultent à la victime, derrière la rigidité noire d'une vieille femme qui doit être la Vierge et qui, malgré sa douleur, n'est, hélas! qu'une sorcière comme Doré en a imaginé dans les illustrations des *Contes drôlatiques* ; derrière, un saint Jean, entre les bras de qui s'affaisse une Madeleine informe, vue de face, un sac plus qu'un corps. Et il faut encore insister sur l'expression énergiquement combattive, insoumise, provocatrice du Crucifié. Derrière la croix du mauvais larron, un groupe d'hommes nus appelle des idées franche-

ment obscènes. Enfin, pour tenir jusqu'au bout cette gageure, où des garçons coiffeurs et de louches voyous posent au grand-prêtre et au cardinal, sous un ciel resplendissant, un paysage composé d'éléments bœckliniens dispersés entre les groupes et les croix semble ne prétendre à d'autres fins que de fausser jusqu'aux dernières limites de l'absurde une composition où tout est incohérence, insuffisante par le dessin, tumultueuse par la couleur, anarchique par la pensée, nettement combinée non seulement pour froisser la foi de beaucoup, mais aussi pour mettre en désarroi toutes les idées des esthéticiens soucieux de quelque tradition. En fin de compte, pour avoir obéi à trop de mobiles étrangers à l'art, une pareille conception ne rentre plus dans la compétence de la critique : c'est le coup de pistolet tiré dans la rue par un individu qui veut faire se retourner les passants. L'engouement de l'Allemagne pour M. Klinger et la place d'honneur que cette œuvre occupe au Künstlerhaus ne nous permettaient cependant pas de la passer sous silence, et, personnellement, nous tenons d'autant plus à dire toute notre pensée que d'aucuns associent son auteur aux destinées et à l'influence de maîtres tels que Bœcklin et Hans Thoma ; or, nous tenons formellement à le séparer de ces maîtres, de façon qu'en France, où il arrive à M. Klinger d'exposer, on ne prenne plus ses œuvres pour des échantillons de l'école de Bœcklin. L'impartialité ne nous empêche au reste pas de reconnaître de grands mérites à l'auteur de cette néfaste *Crucifixion* lorsqu'il se livre à la statuaire.

Faut-il prendre congé de notre importante exposition sur une impression aussi mauvaise? Ce serait réellement dommage, d'autant plus qu'un groupe d'artistes anglais est là qui peut nous réconforter par des œuvres d'une recherche et d'une distinction très remarquables et qu'un groupe moins nombreux d'Espagnols s'apprête à nous faire goûter les qualités de facture inhérente à une école formée à l'étude de Velazquez et de Ribera, de Goya et de Fortuny. Mais la place nous est comptée; retenons seulement, parmi les premiers, le *Hamlet* de M. Edwin Abbey, page d'un luxe barbare et ténébreux, d'une mise en scène fantastique qui évite d'être théâtrale ; et, parmi les seconds, le beau *Portrait du marquis de la Rodriga* en costume de chasse, par M. Salvador Martinez-Cubells. Les Belges et les Hollandais auraient droit à autre chose qu'une mention superficielle ; mais ils se représentent ici tels qu'ils étaient en 1894, lors de notre dernière Exposition internationale ; il faut toutefois faire une exception en faveur de la fastueuse décoration historique de M. Albert de Vriendt destinée à l'hôtel de ville de Bruges. Enfin, nous avons découvert, dans les deux affreuses petites salles de rebut où l'on enfourne des tableaux en quelque sorte condamnés à une mort temporaire, et par lesquelles le public passe généralement sans rien voir en se rendant au buffet, une œuvre de M. Fantin-Latour, de toute beauté : *L'Entrée des dieux au Walhall.* Nous sommes heureux de venger ici l'artiste de sa relégation dans une pareille oubliette.

Vienne, juin 1898.

WILLIAM RITTER

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.




ART
INDUSTRIEL

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT.



493e Livraison. 3e Période. — Tome Vingtième. 1er Septembre 1898.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er SEPTEMBRE 1898

TEXTE

GRAVURES

La gravure : ***Chevaux marins*** *doit être placée dans l'article sur M. Frémiet, livraison du 1er juillet.*

La Grand'Rue *doit accompagner l'article sur le Salon de M. Bénédite, paru dans la même livraison.*



A PROPOS

DE

BOTTICELLI

Ces dernières années compteront dans la vie posthume de Botticelli : en moins d'un lustre, une demi-douzaine de tableaux nouveaux sont venus s'ajouter à son actif, tandis que, par compensation, quelques pages célèbres, telles que *L'Assomption* de la National Gallery, en ont été retranchées par les représentants de la nouvelle école ; je veux dire ces cri-

tiques à triples lunettes qui s'acharnent à bouleverser toutes les notions reçues. Parmi les exhumations, est-il nécessaire de rappeler la *Pallas*, que l'on croyait perdue depuis des siècles, et qui a reparu, non dans quelque grenier, non dans quelque bourgade obscure, mais bien en pleine Florence; bien plus, dans une des salles de ce palais Pitti où se presse chaque jour la foule, incessamment renouvelée, des touristes accourus des quatre coins du globe!

Voici, d'autre part, que, d'une galerie romaine jusqu'ici peu connue, celle des princes Pallavicini, ont surgi, comme par miracle, deux Botticelli d'un intérêt transcendant.

L'un d'eux, une femme éplorée, assise devant un temple, produira sur tout spectateur l'impression d'une composition moderne. M. Gérôme ou M. Tissot ne l'auraient pas conçue différemment. Le contraste entre cette figure unique, si souple, si libre, et ce fond d'architecture aussi ample qu'austère, révèle dans la simplicité des moyens mis en œuvre une rare entente de l'effet dramatique. C'est qu'aucun artiste ne sait s'échapper comme Botticelli : à tout instant il brise les liens qui enchaînent les quattrocentistes et foule aux pieds toute convention, toute formule.

Ce chef-d'œuvre, qui a été récemment mis en lumière par M. Venturi[1], portait jadis le nom de Masaccio; mais M. Venturi, suivi par M. Steinmann, M. Berenson et d'autres critiques, n'a pas hésité à y inscrire celui de Botticelli. L'éminent directeur général des musées d'Italie s'est fondé sur l'analogie entre les vêtements de la jeune femme et ceux de la figure qui symbolise le Repentir, dans une autre peinture du maître, la *Calomnie d'Apelle;* la couleur des cheveux, ce noir de jais si particulier, la carnation quelque peu verdâtre, fournissent également des présomptions en faveur de Botticelli.

Quel est le sujet représenté dans cette page curieuse? M. Steinmann y voit une *Réprouvée,* je veux dire une femme exclue de la communion des fidèles et à qui l'entrée du sanctuaire a été interdite; M. Creizenach met en avant le nom de Thamar, fille de David et sœur d'Absalon (*Rois,* liv. II, chap. XIII); M. Venturi penche pour la femme du lévite d'Éphraïm (*Juges*, ch. XIX). L'histoire de celle-ci, pathétique plus encore que scabreuse, a, comme l'on sait, tenté plus d'un pinceau. Ce que les artistes toutefois ont cherché en elle, ce n'est ni l'illustration de l'égoïsme féroce d'un mari, ni l'exemple de la générosité d'un hôte, ni enfin celui de la solidarité des enfants d'Israël

1. *Tesori d'arte inediti di Roma.* Rome, Anderson, 1896.



LA FEMME DU LÉVITE D'EPHRAÏM (?), PAR SANDRO BOTTICELLI

Galerie Pallavicini, à Rome.)

devant le crime monstrueux commis par une fraction des leurs : c'est l'occasion de représenter un beau corps nu, anéanti par la volupté. Ainsi a compris la scène le maître peintre Henner, dans deux toiles, dont l'une brillait d'un si vif éclat, au dernier Salon des Artistes français[1].

A supposer que le quattrocentiste, auquel nous devons l'admirable tableau de la galerie Pallavicini, ait réellement entendu représenter *La Femme du lévite d'Éphraïm,* il s'est montré avant tout soucieux de respecter, sinon la vérité historique, du moins la décence. La Bible évoque l'ombre de la malheureuse, tombée morte, à l'aube, devant la maison de son hôte, les mains appuyées sur le seuil. Ici, au contraire, nous voyons une femme éplorée, se voilant la face, pleurant sa honte.

Dans un autre tableau de la galerie Pallavicini, une *Madone accompagnée de deux anges et du petit saint Jean-Baptiste*, Botticelli s'est attaqué à un problème qui a longtemps fait le désespoir des peintres florentins : grouper dans un cercle une demi-douzaine de figures : quel casse-tête ! Malheureusement, l'ordonnance n'avait pas fait assez de progrès encore pour qu'un dessinateur, somme toute de second ordre, comme Sandro, pût triompher de telles difficultés. Son *tondo* réunit quelques unes de ses qualités maîtresses : sa mièvrerie, ses physionomies chiffonnées, souffreteuses, chlorotiques. Mais ne lui demandez pas d'équilibrer ses masses et de donner de la fluidité à ses lignes ; ses attitudes pèchent par la gaucherie ; la tête de la Vierge et celle de l'Enfant Jésus sont hors de proportion avec les autres.

A Rome également, dans la galerie Chigi, une Madone de profil, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, à qui un ange présente un panier rempli de raisins et d'épis (symbole de l'Eucharistie), se distingue par une austérité et une sécheresse rares chez le maître. Les visages, déchiquetés comme à l'ordinaire, manquent du rayonnement intime qui prête tant de charmes aux évocations similaires du maître. Aussi bien ce tableau appartient-il, d'après M. Venturi, à la première manière de Botticelli.

1. Un dessin de l'ancienne collection Denon, gravé dans les *Œuvres complètes de Raphaël Sanzio* publiées par Landon (pl. CCXCI), nous montre la femme étendue sur le dos, au pied de l'escalier; devant elle, son mari qui tend les bras comme pour appeler le ciel en témoignage ; autour de lui, neuf hommes et femmes s'exclamant ou s'indignant. M. Ruland, dans son *Catalogue des Œuvres de Raphaël,* mentionne plusieurs reproductions de ce dessin, qui semble se rattacher au Poussin (p. 18-19, nº XVIII).

A Florence, la galerie des Offices vient, à son tour, de s'enrichir d'une *Adoration des Mages*, longtemps reléguée dans un dépôt, après avoir figuré au Palazzo Vecchio. Cette œuvre, qui a déjà été publiée en photogravure par M. Ridolfi, le zélé et érudit surintendant des



MADONE, PAR SANDRO BOTTICELLI

(Galerie Pallavicini, à Rome.)

galeries florentines, dans le tome III des *Gallerie nazionali italiane*, serait, d'après Cavalcaselle, un travail d'atelier ; d'après M. Steinmann, une œuvre inachevée du maître lui-même. Elle a été en tout cas terriblement repeinte ; des figures entières y ont été ajoutées après coup.

Où M. Steinmann me semble faire fausse route, c'est en rapprochant cette *Adoration des Mages* de l'autre, infiniment plus célèbre,

provenant de Santa Maria Novella et également conservée aux Offices. Toutes deux, déclare-t-il (p. 66-77), datent d'une époque déjà avancée de la carrière du maître. L'on ne saurait trop protester contre une telle assimilation : nulle parenté entre les deux compositions, l'une un peu indigente, l'autre exubérante, surchargée, et dans laquelle l'artiste semble avoir voulu épuiser toute la gamme de la mimique (un de ses acteurs se tient le menton de la main, comme pour mieux concentrer son attention; un autre compte sur ses doigts; certains acclament, en levant les bras en l'air ; puis nous avons l'écuyer impatienté qui, saisissant son cheval par la bride, l'oblige à se cabrer, et bien d'autres motifs qui décèlent une œuvre du XVIe siècle et non du XVe)[1]. La date de l'*Adoration des Mages* provenant de Santa Maria Novella est d'ailleurs fixée par le portrait de Laurent le Magnifique : celui-ci y paraît sous les traits d'un adolescent. Or, comme cet insigne Mécène mourut en 1492, âgé de quarante-quatre ans seulement, mais déjà terriblement vieilli et usé, un intervalle d'une vingtaine d'années au moins sépare les deux tableaux. En outre, autant que j'en puis juger par la photographie (je n'ai pas vu l'original), plusieurs têtes de la seconde *Adoration* sont étrangères à la manière de Botticelli ; bien plus, postérieures de quelques lustres à sa mort : tel est l'adolescent de droite, l'épée au côté, le béret sur la tête ; la Vierge, elle aussi, a perdu toute ressemblance avec le type botticellien. En général, les physionomies ont quelque chose de mou et de chiffonné. On sent qu'à côté de Léonard, Filippino Lippi a pesé sur l'auteur du tableau. N'importe : par son inspiration comme par son ordonnance, le tableau se rattache sans conteste à Botticelli.

Cela dit, rapprochons cette *Adoration des Mages* de celle de Léonard de Vinci, conservée, elle aussi, aux Offices; je veux parler du splendide et mystérieux carton, qui, comme tant d'œuvres du maître, est resté inachevé. Nous découvrons dans l'un et l'autre les mêmes attitudes rampantes, si particulières, ces attitudes inconnues aux prédécesseurs de Léonard (chez Gentile da Fabriano, chez Fra Angelico, les Mages s'agenouillent ou se prosternent avec componction, sans cet excès de dislocation).

Mais je suis en mesure d'établir quelques imitations plus directes : le geste — si caractéristique — des bras croisés sur la poitrine, avec les mains jetées sur les épaules, se remarque déjà dans le dessin

1. L'Enfant Jésus, de la dernière *Adoration* des Offices, ressemble à celui de la première ; comme lui, il s'incline vers le roi Mage en levant la main droite et en avançant la jambe droite, tandis qu'il ramène en arrière la jambe gauche.



L'ADORATION DES MAGES, PAR SANDRO BOTTICELLI

(Musée des Offices, à Florence.)

de Léonard qui faisait partie de la collection d'Émile Galichon (premier personnage de gauche). Dans le tableau des Offices, Botticelli, ou son imitateur, l'a un peu atténué en l'appliquant au personnage plié en deux, à gauche de la Vierge.

Un autre geste encore semble pris de toutes pièces à Léonard : c'est celui du personnage de gauche, qui se fait une visière de sa main pour mieux regarder l'étoile des Mages; le même motif se retrouve dans le dessin de la collection Bonnat et dans le dessin du Louvre, que j'ai publiés jadis dans *l'Art*[1].

Mais c'est surtout en comparant les deux tableaux avec les compositions antérieures, contemporaines ou postérieures, que l'on est frappé de leur air de famille.

J'ajouterai que, dans le tableau attribué à Botticelli, les chevaux hennissent et se cabrent comme chez Léonard. Et ces blocs de dolomite sont-ils assez léonardesques, assez *Vierge aux rochers !*

Comme pour marquer la dette contractée envers le Vinci, l'auteur de la seconde *Adoration des Mages* a donné place au maître parmi les acteurs de cette cérémonie auguste. M. Ridolfi croit reconnaître son portrait dans le vieillard debout à droite : ses longs cheveux et sa longue barbe offrent, en effet, une ressemblance frappante avec l'illustre peintre de la *Joconde*. L'identification a été révoquée en doute par Ulmann, mais à tort selon moi. — Une autre figure encore rappelle la physionomie de Léonard : c'est celle qui est debout, au troisième plan, à droite de la Vierge et à côté d'un personnage qui étend la main.

Signalons, d'autre part, un emprunt fait à Filippino Lippi. L'homme au turban qui presse sa main sur sa poitrine (à droite, près de la Vierge), procède du personnage, également coiffé d'un turban, qui est debout à gauche, dans l'*Adoration des Mages* de Filippino, aux Offices. Nous retrouvons une figure analogue dans l'*École d'Athènes* de Raphaël : je veux parler du prétendu Averroès (à gauche, près de Pythagore).

Puisque j'ai évoqué l'ombre de Léonard de Vinci, le moment n'est-il pas bien choisi pour étudier ses rapports avec Botticelli ?

Botticelli est un des rares artistes de la Renaissance dont Léonard ait prononcé le nom; par surcroît, il l'a fait suivre, lui d'ordinaire si laconique et si sec, d'un terme d'amitié : « Il nostro Botticelli. »

Voilà donc la sympathie personnelle entre les deux maîtres bien

1. 15 avril et 15 août 1887.



et dûment constatée. Mais n'y aurait-il pas eu aussi, d'aventure, quelque échange d'idées, quelque réminiscence plus où moins voulue, quelque emprunt direct ? La question vaut la peine qu'on l'examine à nouveau. Elle n'a été en effet qu'effleurée par le regretté Ulmann dans la monographie qu'il a consacrée à Botticelli en 1893.


BOTTICELLI

A n'en juger que d'après les dates de naissance, on est tenté de croire que Botticelli (né en 1446), de six ans plus âgé que Léonard (né en 1452), a dû servir d'initiateur à son cadet, plutôt qu'il ne lui a demandé des conseils. Mais qui ignore la précocité du jeune Vinci ? Jamais artiste se laissa-t-il moins influencer ? N'a-t-il pas donné, même à son maître Verrocchio, plus qu'il n'a reçu de lui ?

La première rencontre eut probablement lieu dans l'atelier de ce même Verrocchio, où Botticelli travailla pendant quelque temps, plutôt d'ailleurs à titre d'aide que comme élève (Müller-Walde, p. 34 ; — Ulmann, p. 37, 38).

F. LIPPI

A quelques années de là, en 1478-1479, Botticelli et Léonard s'occupent, côte à côte, de la tâche la plus étrange, sans toutefois qu'il puisse être question de collaboration proprement dite : le premier est chargé, à la suite de la conjuration des Pazzi, de peindre, sur la façade du Bargello, les effigies ignominieuses des conspirateurs. Léonard, à son tour, dans le merveilleux dessin de la collection Bonnat, représente un autre tyrannicide : Bernardo di Bandino de' Baroncelli, qui fut pendu haut et court le 29 décembre 1479[1]. Les notes qu'il a ajoutées à l'esquisse (il y indique avec soin la couleur de chaque pièce de vêtement) prouvent qu'il avait reçu mission de traduire ce croquis en peinture, tout comme l'avait fait Botticelli.

Mais il y a mieux que cette simple juxtaposition : l'ascendant exercé sur Botticelli par Léonard ne saurait plus désormais faire l'ombre d'un doute.


RAPHAËL

1 Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, t. I, p. 345-346.

Comme première preuve, nous avons les analogies entre la *Vierge au Magnificat*, des Offices, le chef-d'œuvre de Botticelli, et l'étude pour une tête de Vierge conservée à la bibliothèque du château de Windsor. J'ai publié ces deux morceaux, en regard l'un de l'autre, dans l'*Archivio storico dell' Arte* de 1897. La ressemblance est tellement saisissante que je me suis demandé un instant si le dessin ne serait pas, lui aussi, l'œuvre de Botticelli. Mais, outre que tous les juges, jusques et y compris M. Müller-Walde, sont d'accord pour le revendiquer en faveur de Léonard, il offre au souverain degré le mélange d'ampleur et de morbidesse propre au Vinci. Il n'est pas jusqu'à l'arrangement du voile enroulé dans les cheveux qui ne se retrouve dans les deux figures ; sauf que, chez Léonard, ce motif est à droite, chez Botticelli à gauche.

L'on admet (Ulmann, etc.) que la *Vierge au Magnificat* a pris naissance après l'achèvement des fresques de la Sixtine et avant l'année 1490. Il reste donc une belle marge pour établir l'antériorité du dessin de Léonard.

En examinant, dans la *Nativité* de la National Gallery, l'attitude de l'Enfant Jésus couché à terre sur le dos, les jambes en l'air, un bras levé vers la Vierge, l'on ne peut s'empêcher d'opposer le naturel et la liberté de cette pose à la lourdeur ou à la gaucherie de tous les autres Enfant Jésus peints par Botticelli[1]. Et de fait, ainsi que je l'ai montré dans l'*Archivio storico dell' Arte* de 1897, le *bambino* de Botticelli procède du dessin de Léonard conservé à Windsor (Müller-Walde, p. 105). Un motif analogue reparaît dans un dessin de Léonard faisant partie de la collection de Bonnat (Müller-Walde, p. 121). Ainsi s'explique comment Raphaël, à son tour, s'en est inspiré dans la *Madone de Lorette*.

La Vierge de Botticelli, agenouillée et se montrant de profil, offre aussi un type léonardesque des plus accusés, la figure est plus pleine, plus suave, plus toute d'un jet que dans les autres tableaux du maître.

Par contre, Ulmann (p. 64) s'est fourvoyé en rapprochant la première *Adoration des Mages* de Botticelli de celle de Léonard. Les deux compositions diffèrent du tout au tout. Nul élan chez Botti-

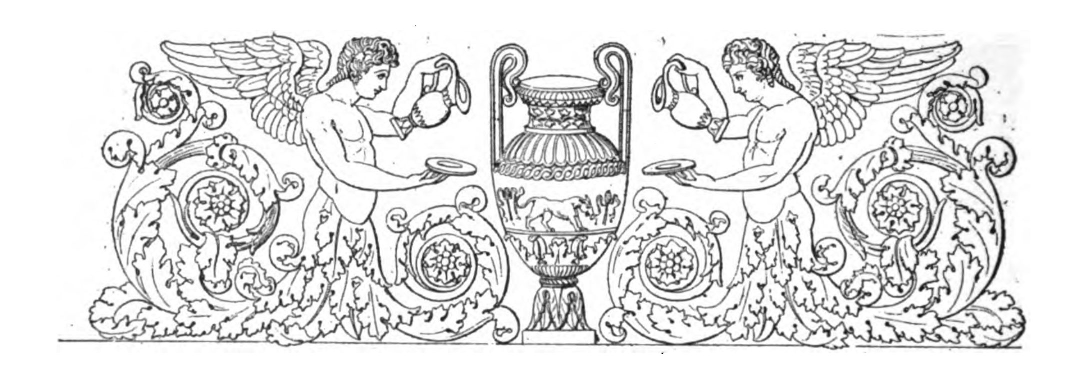
1. Le même type de Vierge, dans une attitude presque identique, avec l'Enfant Jésus couché à terre et levant un bras, se retrouve dans un tableau de Piero di Cosimo, au musée de Berlin.

celli : ses acteurs se montrent plus préoccupés de plaire au public, vers lequel ils se tournent complaisamment, que de témoigner leur vénération à l'Enfant divin. Chez Léonard, au contraire, l'action, moins concentrée, avec des groupes moins denses, est d'un mouvement, d'une chaleur, d'une émotion indicibles. J'insiste sur ces disparates — et ce ne sont pas les seules — afin de mettre mieux en lumière les points de contact véritables.

Ainsi, formules et lieux communs se transmettaient de maître à maître et d'atelier en atelier, sans qu'aucun critique y trouvât à redire, sans qu'aucune société pour la protection de la propriété artistique songeât à envoyer du papier timbré aux peintres coupables de ces larcins ou plutôt de ces réminiscences.

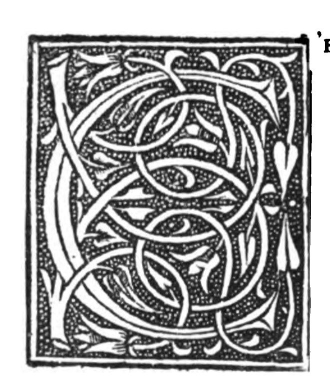
EUGÈNE MÜNTZ





LA JEUNESSE D'INGRES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



C'EST le moment de présenter sommairement aux lecteurs les dessins d'Ingres qui remontent à cette première période de jeunesse. Il y en a cent-soixante environ, au musée de Montauban, qu'on peut sûrement y rapporter, mais il y en a en réalité un bien plus grand nombre, qu'il serait hasardeux de désigner trop expressément, parce que le peintre les a classés de droite et de gauche, sans souci de l'ordre chronologique, avec les séries formées plus tard auxquelles ils se rattachaient. Une étude n'était jamais perdue pour Ingres ; on pourrait le prouver par cent exemples divers. C'est ainsi qu'il utilisa en 1839, pour l'*Odalisque à l'esclave,* des études de femmes couchées qu'il avait dessinées au début de son séjour à Rome, vers 1810, pour cette énigmatique *Dormeuse de Naples,* achetée par son compatriote le roi Murat et dont il a été impossible depuis de retrouver la moindre trace et même le moindre dessin représentant l'ensemble définitif. Ce n'est pas tout encore : une de ces études, dont l'original est à Montauban, a été recopiée plus tard avec tant de soin et d'exactitude qu'on y

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. XX, p. 89.

retrouve jusqu'au nom du modèle et combinée avec une académie d'homme assis, en vue d'un groupe de *L'Age d'or*. Cette étude ainsi renouvelée est au musée de Romorantin, dont le fondateur, M. O. Scribes, a eu l'extrême obligeance de nous en donner communication. Enfin, l'original de tous ces dessins divers paraît être une étude d'après nature de femme nue, vue de dos, se soulevant sur le coude et se tournant vers la gauche, qu'Ingres fit à Paris, avant 1799, très probablement en vue du portrait de Mme Récamier à l'exécution duquel David l'associa, comme on sait.

Parmi les dessins exécutés à Toulouse avant 1796, il y a quatorze études académiques qui sentent d'une lieue le maniérisme contre lequel Louis David réagissait si énergiquement déjà, mais où l'on voit aussi, parmi bien des inexpériences et des timidités, une sincérité de rendu, un respect de la vérité qui pouvaient être de mise à l'école de Toulouse — quoique les dessins des professeurs dont on trouve par ci par là quelques spécimens n'aient rien de ce savoureux réalisme — mais qui frappent quand on songe aux futures doctrines de celui qui les exécutait avec tant d'application. D'ailleurs, on pourrait aisément les classer par ordre de mérite et obtenir ainsi une sorte d'échelle des progrès de l'enfant. La manière de Roques est très reconnaissable sur une étude académique peinte du même musée, et on ne saurait non plus la méconnaître dans un intéressant dessin représentant un chanoine à genoux devant un prie-Dieu. Ce dessin, avec deux ou trois du même genre, avait été un des premiers succès de l'élève dans l'atelier de Roques, et Ingres se plaisait, dans sa vieillesse, à les montrer pour témoigner de sa précocité.

A la suite, mentionnons six études diverses de la statue de guerrier antique coiffé d'un casque grec et vêtu d'une courte chlamyde du musée Pio Clementino, connue sous le nom de Phocion. Il y en a de face, de profil, de dos, de trois quarts et d'autres pour les détails principaux ; le tout très étudié, très poussé. Ingres n'a eu qu'à les prendre plus tard pour en faire la figure d'Ulysse s'avançant vers Achille, dans le tableau qui lui valut le grand prix de Rome : emprunt à l'antiquité très goûté alors et qu'on appréciait autant qu'une heureuse réminiscence d'Horace ou de Virgile dans une ode de Piis ou de Marie-Joseph Chénier. On peut ranger, après cette statue si curieusement reproduite sous tous ses aspects, la série de sculptures, peintures de vases, détails d'architecture et d'ameublement, armes, vêtements, bijoux grecs et romains — quatre-vingt-quatorze dessins en tout — qui découlent évidemment

des leçons de Maillot et de ses figures pour les *Recherches sur les costumes des peuples anciens*. Tous ces dessins ont été primitivement tracés à la suite l'un de l'autre sur les pages d'un album d'où ils ont été plus tard détachés, découpés et groupés sur de grandes feuilles de papier gris. C'est là, dès le début, Ingres amateur, peut-être exagéré, du document authentique et précis, Ingres archéologue, pourrait-on dire, tel que le consciencieux maître le fut toute sa vie.

Ce qui n'est pas moins caractéristique, c'est de trouver, à côté de ce petit recueil d'antiquités, une suite de croquis représentant des stalles gothiques, un autel du XIIIe siècle, et diverses copies d'estampes d'après Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci et Corrège. Par contre, pas le moindre croqueton d'après les maîtres français du XVIIIe siècle : Ingres devait les étudier un jour, mais ce fut bien plus tard ; en attendant, il s'amusait à reproduire des types toulousains modernes, même à esquisser de petites scènes de genre, comme celle où l'on voit un jeune homme debout près d'une demoiselle assise, lisant une lettre qu'ils tiennent chacun d'un côté ; comme encore celle où deux jeunes filles chantent en s'accompagnant au piano. Notons enfin que ce même album contenait de courtes indications manuscrites sur certains sujets de l'histoire de France qui préoccupèrent plus tard vivement l'artiste : scènes de la vie de Henri IV, exploits de Du Guesclin, etc. Nous avons indiqué tout le contenu de ce portefeuille pour qu'on ne nous accuse pas d'avoir soigneusement trié les documents favorables à notre thèse en laissant les autres dans l'ombre. Sans doute, Ingres avait exécuté un bien plus grand nombre de dessins de son arrivée à Toulouse jusqu'à son départ pour Paris ; lui-même il avait fait un choix ; mais, s'il a trouvé dans ces œuvres d'extrême jeunesse des essais et des documents susceptibles de l'intéresser dans son âge mûr, c'est que, lorsqu'il les exécuta, il avait déjà en germe les tendances particulières, les aspirations personnelles qu'il devait développer si magnifiquement plus tard.

Dans les fragments d'une conversation — nous dirions aujourd'hui une interview — rapportés par Théophile Silvestre, Ingres, racontant comment Raphaël lui fut révélé dans l'atelier de Roques, déclare qu'il est toujours resté « ce que le petit Ingres était à douze ans ». Cette immutabilité est encore confirmée par Delécluse, qui déclare que tout ce qui devait plus tard caractériser le talent de cet homme « mis au monde comme on coule une statue de bronze », finesse du contour, sentiment vrai et profond de la forme, modelé

d'une justesse et d'une finesse extraordinaires, se trouvait dans ses premiers essais chez Louis David[1]. Selon la remarque de Charles Blanc,



Cliché A. Bouïs.

ÉTUDE POUR LA PREMIÈRE PENSÉE DE LA « STRATONICE »
EXÉCUTÉE PAR INGRES A PARIS, AVANT 1806
(Musée de Montauban.)

il ne faut pas accorder une trop grande importance à cette déclaration du vieux critique des *Débats ;* pourtant, ce témoignage doit être

1. *Louis David, son école et son temps.* Paris, 1860, p. 84.

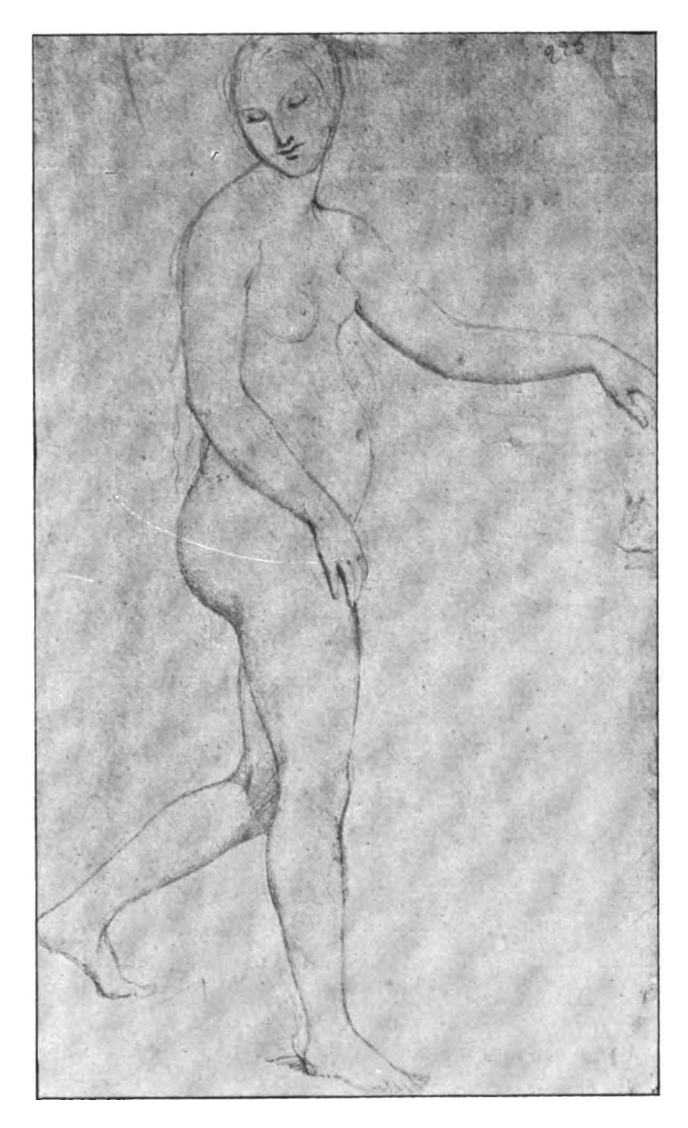
rapproché de celui d'Ingres lui-même, et tous les deux ensemble viennent confirmer l'action décisive de la période de préparation qui s'écoula à Toulouse sur le talent si puissamment original de l'artiste. On en avait si peu parlé jusqu'ici qu'il était nécessaire d'insister sur ce point, comme aussi sur les six années suivantes, qui parachèvent l'instruction du jeune Montalbanais, et au bout desquelles il se révèle si complètement maître et novateur, au milieu de l'atonie générale provoquée par le despotisme de Louis David.

A la fin de 1796, Ingres se mit en route pour Paris avec le fils de son maître préféré, Joseph Roques. Celui-ci racontait que les deux jeunes gens, par économie, allaient à pied, et à diverses reprises les journaux de Toulouse ont répété que, l'un ayant emporté sa flûte et l'autre son violon, ils donnèrent plusieurs fois de petites soirées musicales dans les villes qu'ils traversaient, aux fins de se payer de bons festins réparateurs sans toucher à leur trop modeste bourse. L'authenticité de ces anecdotes n'a pu être directement contrôlée, mais on doit l'admettre en toute confiance ; quand elles furent publiées, il subsistait encore un assez grand nombre d'amis de Roques et d'Ingres : aucun ne protesta, et l'on sait assez cependant combien il en faut peu pour blesser la susceptibilité provinciale, dans le Midi surtout. Le jeune Montalbanais, d'ailleurs, avait déjà la réputation d'être un excellent musicien, et, dès son arrivée dans la capitale du Languedoc, il avait régulièrement tiré parti de son violon pour vivre. Entre tant de choses qu'on a contestées à Ingres, son talent musical n'a pas été oublié et lui a valu bien des plaisanteries ; il serait intéressant de rapprocher de ces diatribes les jugements diamétralement opposés de musiciens véritables, parmi lesquels on peut nommer Baillot et Fanny Mendel.

IV

On sait ce qu'était l'atelier de Louis David quand Ingres eut enfin le bonheur — ce sont ses propres expressions — d'y être admis : un bruyant cénacle de médiocrités turbulentes et enthousiastes, soixante jeunes gens peut-être, de toutes les nations, de toutes les professions, de toutes les opinions et de toutes les croyances, voués à un culte unique, celui de leur maître, et ne reconnaissant qu'une seule autorité après lui, celle d'un pauvre hère de massier débonnaire et peu intelligent. Le maître d'ailleurs était véritablement un grand artiste, un de ces réformateurs complets qui

font disparaître jusqu'aux derniers vestiges des religions auxquelles ils s'attaquent, quittes à voir bientôt leur doctrine, après un éphémère



Cliché A. Bouïs.

ÉTUDE POUR LE TABLEAU D'«ALEXANDRE CÉDANT CAMPASPE A APELLE»
DESSIN D'INGRES
(Musée de Montauban.)

triomphe, combattue, délaissée et renversée au nom des mêmes principes qui ont assuré leur propre succès.

Grâce aux attachants récits de Delécluse, on pourrait faire la

plus vivante peinture, à la fois pittoresque et morale, de cet atelier célèbre à tant de titres : une vaste pièce aux dimensions démesurées, telles qu'on pouvait en tailler dans les galeries du Louvre, peuplée sur un côté d'un monde de figures de plâtre devant lesquelles s'alignaient les chevalets des élèves tournés vers la lourde table du modèle, auprès de laquelle se dressait un énorme poêle de fonte, avec, sur les murs, tout autour, un bariolage insensé d'éclaboussures de couleurs, d'inscriptions peu révérencieuses et de caricatures, que surmontait un solide gradin chargé de toiles, de boîtes à couleurs, de portefeuilles, de mannequins et de pièces ostéologiques. Rien de plus simple, de plus rustique même que ce foyer célèbre de la dernière école artistique, mais, par contre, rien de plus mouvementé, de plus étrange que la joyeuse colonie qui, parmi les chansons, les rires et les calembours, y préparait le déclin de cette école. Sauf Granet et Bartolini, c'est bien « l'arrière-queue de David » qu'Ingres trouva là. Les élèves glorieux d'autrefois, Guérin, Gros, Gérard et Girodet, les *Quatre G,* comme on disait alors, étaient des maîtres eux-mêmes qui tenaient boutique à leur tour. Les plus distingués de ceux qui restaient étaient les frères Franque, ces deux jumeaux du Jura auxquels la Convention avait accordé une pension à cause des dispositions dont ils avaient fait preuve pour les arts, en gardant leurs troupeaux dans la montagne. L'avenir de la peinture française n'était pas là. En revanche, on voyait à côté de ces élèves plus intéressants qu'éminents, plus appliqués que bien doués, la plus réjouissante collection d'originaux qu'il fût possible de rassembler, même en ce temps du Directoire, où l'extravagance pourtant semblait à l'ordre du jour, comme la victoire aux armées d'Allemagne et d'Italie. C'étaient Gautherot, Hulard « bavard », et Ducis, le frère du poète; trois anciens volontaires des guerres de la Vendée, assez sans-culottes encore pour tutoyer tout le monde, même leur maître David; c'était encore Maurice Quaï, le pontife de la secte des *Primitifs*, qui, ne pouvant aller complètement nu dans Paris, comme il l'aurait voulu, s'enveloppait d'une chlamyde grecque. Puis venaient le clan des mystiques : Richard Fleury, Revoil et quelques autres Lyonnais; enfin les *Crassons*, ayant pour chef Robin, le fils d'un ancien horloger de Louis XVI, et, pour réagir contre ces cyniques, les *Muscadins*, le comte d'Houdetot, le marquis d'Hautpoul, qui devaient bientôt quitter le pinceau pour l'épée, et le comte de Forbin, qui sut du moins rester un des amateurs les plus éclairés de son temps.

Dans ce milieu débraillé et turbulent, Ingres joua un rôle très effacé ; il ne se fit guère remarquer, au dire de Delécluse, que par son ardeur au travail et par « le défaut de cet éclat de pensée que l'on appelle esprit en France ». Le maître semble l'avoir tenu longtemps en grande estime. Il l'associa même pour une très grande part à la



Cliché A. Bouïs.

ÉTUDE D'APRÈS LA « VÉNUS AUX COLOMBES » DE ZUSTRIS (MUSÉE DU LOUVRE)
DESSIN D'INGRES
(Musée de Montauban.)

préparation de ses œuvres en cours, et le célèbre portrait de madame Récamier fut le principal résultat de cette collaboration. Mais à la suite d'incidents mal connus, se rattachant peut-être à ce portrait, l'intimité fit place à une hostilité si déclarée que, en dépit de toute justice, David, au concours de 1799, fit accorder le premier grand prix de Rome à Granger, au détriment d'Ingres qui dut se contenter du second grand prix, grâce auquel toutefois il put échapper au service militaire.

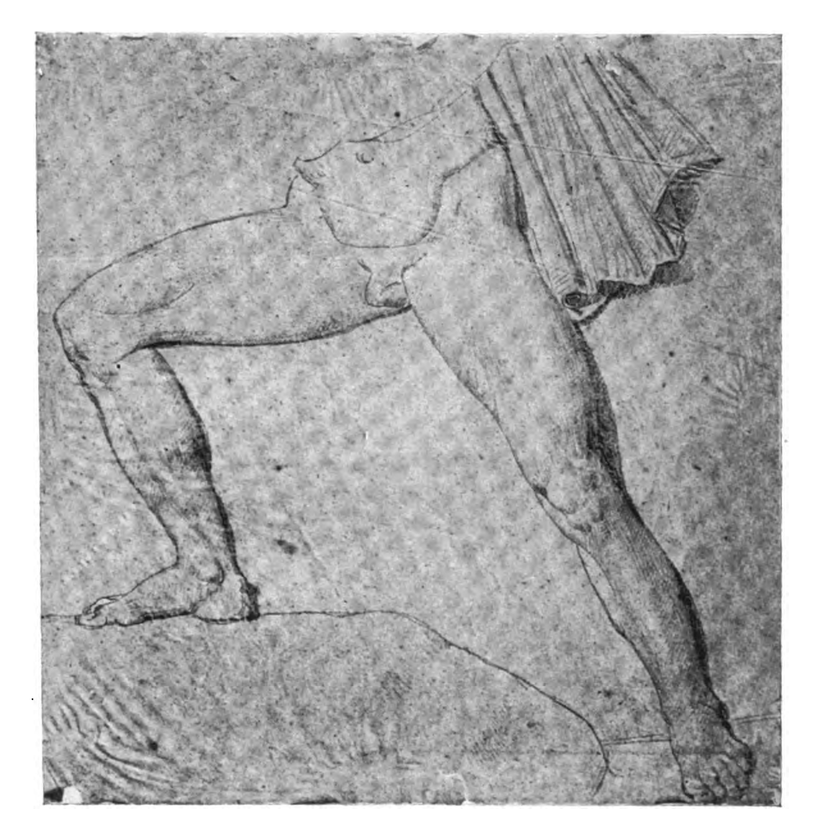
C'est là tout ce que les biographes de l'artiste ont raconté sur cette période si importante de sa vie. Il est, heureusement, possible, grâce aux documents conservés au musée de Montauban, d'être un peu plus explicite et, sinon de raconter par le menu les faits et gestes du jeune rapin, du moins de saisir sur le fait les courants artistiques divers au milieu desquels se forma son talent et auxquels, avant de s'en séparer, il donna successivement des gages.

Dominique Ingres était, répétons-le, un véritable Latin : les instincts classiques formaient le fond de son tempérament, moins par éducation que par hérédité. C'était une disposition précieuse pour se pousser dans l'école de David; mais il était en même temps trop personnel et trop indépendant pour s'enrégimenter docilement parmi les purs imitateurs. En outre, il était initié à l'art de la Renaissance italienne avant d'avoir vu la moindre production de David, et, étant donnée la fixité de ses convictions, il devait résulter de cette préparation inconsciente une certaine répugnance à se soumettre de point en point aux principes professés par le peintre conventionnel; de sorte que, tout bien pesé, celui-ci n'avait jamais accueilli d'élève dont les dispositions fussent à la fois si conformes à son enseignement et qui fût moins disposé à recevoir cet enseignement comme article de foi.

Les circonstances étaient alors on ne peut plus favorables pour développer cette jeune intelligence plutôt du côté de l'indépendance que de celui de la soumission. Depuis quelque temps déjà, les théories de l'auteur des *Sabines* et du *Marat* n'étaient plus acceptées avec l'enthousiasme aveugle de jadis. Les grands élèves du début, devenus des maîtres à leur tour, s'étaient vite créé des genres particuliers. Comme dans l'Islamisme, chacun prétendait interpréter la loi suivant ses propres lumières. La religion classique se trouvait divisée, bien longtemps avant la mort du prophète, en sectes puissantes, à la suite de Gros, de Girodet et de Gérard. Prud'hon, de son côté, avait son aimable et coquette chapelle bien à lui; de sorte qu'en plénitude de gloire David sentait lui échapper cet empire des arts qu'il avait jusqu'alors si complètement gouverné, et qu'il devait reprendre bientôt sous sa main un peu brutale, grâce au despotisme du jeune vainqueur de Marengo.

Même les ferments de dissolution pénétraient jusque dans son atelier, divisé en plusieurs camps également enthousiastes, dont les principaux étaient celui des *Primitifs* et celui des *Muscadins*. Delécluse, auquel nous sommes redevables de presque tout ce que

nous savons sur eux, n'a pas su reconnaître ce qu'ils avaient de sérieux et de fécond dans leurs doctrines. Aveuglé par son culte exalté pour David, il n'a rien compris aux théories outrées dans la forme, mais fort judicieuses au fond, dont il a noté d'un trait à la fois sentimental et narquois les naïves manifestations. Et c'est grand



Cliché A. Bouïs.

ÉTUDE D'APRÈS UN BAS-RELIEF ANTIQUE. — DESSIN D'INGRES

(Musée de Montauban.)

dommage, car c'est peut-être là qu'il faut chercher les premiers vagissements des doctrines devant lesquelles devait s'écrouler, plus tard, celle que David avait instaurée.

Les *Primitifs* ou les *Penseurs* proclamaient violemment que le maître était inconséquent avec ses propres principes, parce que, pour retremper l'art à sa véritable source, il fallait remonter directement aux Grecs sans s'arrêter aux Romains, aux Grecs d'avant Phidias plutôt qu'à ceux d'après lui, c'est-à-dire aux primitifs. C'était, on le

voit, quelque chose de fort parent du préraphaëlisme anglais, une doctrine fort logique en somme, bien que soutenue par des artistes sans valeur, dont tous les efforts aboutirent à parader, dans les rues fangeuses de Paris, costumés en « Rois des Rois » et en « Ravisseurs d'Hélène ».

D'un autre côté, le maître déjà tout-puissant, Bonaparte, ne cachait pas ses sympathies pour les épisodes de l'histoire nationale. Saint Louis, Charlemagne, Henri IV, lui agréaient bien plus que Léonidas, Horace et Brutus. David, chose étrange, refusait d'entrer dans cette voie. Troublé comme tous les autres par les idées nouvelles qui glissaient insensiblement dans les esprits avec les aspirations de dictature et de pouvoir personnel devant lesquelles s'effondraient les vieilles convictions républicaines, il voulut bien reconnaître que mieux vaut « faire de bons tableaux de genre que de médiocres peintures d'histoire ». Mais, quoique reléguant dès lors dans un coin la colossale ébauche du *Léonidas*, il préféra, et ceci fait honneur à sa raison, aux héros de l'ancienne France, ceux de la France nouvelle et choisit d'entrer résolument dans la voie brillante que venait d'ouvrir Gros avec ses *Pestiférés de Jaffa*, plutôt que d'aller au musée des Petits-Augustins étudier les monuments nationaux que Lenoir avait disposés d'une façon si ridiculement théâtrale et troubadouresque. Cette attitude presque hostile n'empêcha pas un grand nombre de jeunes artistes d'adopter ce genre nouveau avec d'autant plus de passion qu'il correspondait mieux à leurs secrètes préférences de catholiques et de royalistes, de *Muscadins*, comme on les surnommait dans l'atelier de David.

La grande école classique se trouva donc tiraillée entre ceux qui voulaient accommoder la peinture au brouet noir de Lacédémone, et eux qui la préféraient aux « épices » du moyen âge. Entre ces deux partis, dont les opinions artistiques étaient visiblement la résultante des passions politiques et religieuses, elles aussi alors dans le plus violent des conflits, il s'en formait un troisième qui, à petit bruit, sans déclamations ni excentricités, prenait l'art lui-même, l'art désintéressé, pour but unique de ses efforts, et se proposait de le ramener à l'observation directe de la nature. Delécluse est mort sans les avoir soupçonnés. Ils ne partaient pas en guerre contre la défroque romaine qui envahissait tous les tableaux, ils l'acceptaient même avec plaisir ; mais ils prétendaient en revêtir des personnages réels, bien dessinés d'après le modèle vivant judicieusement choisi et non d'après les statues antiques. Le Florentin Bartolini était une

des colonnes de ce groupe, avec Granet, Bergeret et quelques autres. Ceux-là, déjà, admettaient pour unique règle que le dessin est la probité de l'art, comme leur camarade Ingres devait l'affirmer avec tant d'éclat plus tard.

Celui-ci a inscrit, à une date indéterminée, sur son carnet pré-



Cliché A. Bouïs.

ÉTUDE DE DRAPERIE POUR SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
DESSIN D'INGRES
(Musée de Montauban.)

féré, les paroles suivantes de Montaigne, qui semblent avoir été sa règle de conduite au milieu du grand conflit de tendances où il se trouva jeté dès son entrée dans l'atelier de Louis David : « Les abeilles pillottent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel : ce n'est plus ni thym, ni marjolaine. Ainsi, les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra pour en faire un ouvrage tout sien[1]. » Préparé par l'éclectisme artistique dont il avait puisé les

1. Musée de Montauban. Cahier n° 9, fol. 30, recto.

principes auprès de son premier maître l'ondoyant et inconstant Joseph Roques, il ne s'inféoda à aucun parti, mais il prit dans chacun ce qu'il avait de meilleur, à sa convenance; ses œuvres sont là pour le prouver.

Ses premières peintures sont la mise en pratique consciencieuse et absolue des théories archaïques prônées par les *Primitifs*. Du premier coup, en effet, délaissant les œuvres de la décadence romaine auxquelles l'auteur de la *Mort de Socrate*, comme jadis Poussin, demandait presque exclusivement ses modèles, il s'attacha aux peintures de ces vases grecs qu'on appelait alors étrusques, et dont il avait copié déjà un assez bon nombre à Toulouse; puis il tenta de les transporter dans la peinture moderne. De là une série de compositions non terminées qui se trouvent au musée de Montauban : *Le Jugement de Pâris*, *Eriphile recevant de Polynice le fatal collier d'Harmonie*, *Minerve et l'Amour*, *Alexandre cédant sa maîtresse à Apelle*, *Hermaphrodite et Salmacis*, même *La Charité romaine*, essais bientôt délaissés quoiqu'ils aient tous été le sujet de longues recherches dans les auteurs anciens — les preuves s'en trouvent dans les nombreuses pages d'extraits et de réflexions qu'il leur a consacrées dans un de ses carnets — et parfois même de belles études dessinées, comme c'est surtout le cas pour *Le Jugement de Pâris* et *Alexandre et Apelle*. Ingres songea longtemps, même en Italie, à peindre ces deux derniers sujets, et il serait malaisé de dire pourquoi il y renonça. Il n'était pas homme pourtant à en rester à ces vagues essais, et il peignit bientôt *Vénus blessée par Diomède*, tableau dans lequel il affirma hautement l'intention de remonter aux peintures antiques, telles qu'on pouvait les apprécier d'après celles des vases. C'est la première tentative sérieuse d'archaïsme, de peinture archéologique, qu'on ait faite en France, et il est surprenant qu'on ne l'ait pas remarqué. La recherche de la couleur locale et du détail exact n'a jamais été poussée plus loin, même dans la *Stratonice*, où ils surabondent. Le char de la déesse est bien un char grec, et non un char antique revu et corrigé par l'ébéniste Jacob; l'équipement de Diomède est celui d'un hoplite grec, tel que Hope devait en faire figurer dans son *Costume of the ancients*, dont la publication tarda encore une douzaine d'années. Le pastiche est poussé si loin que toutes les têtes sont vues de profil, que le sein de Vénus est pointu comme celui des femmes représentées sur les plus anciens vases à peintures noires; enfin, les détails du char et la crinière des chevaux sont couverts d'applications d'or en feuille, à

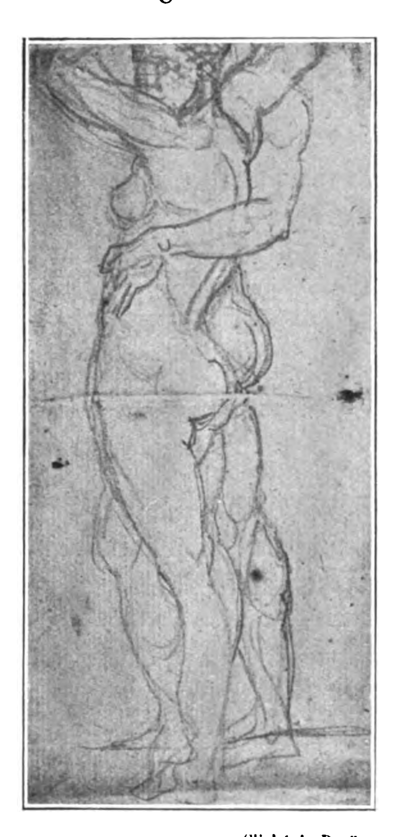
l'exemple des grands vases à peintures polychromes de l'école de Xénophantos[1].

Le même souci d'archaïsme et la même préoccupation de se conformer aux indications des plus anciens monuments connus de l'art grec se montrent encore, quoique avec bien moins d'outrance, dans l'*Achille et les envoyés d'Agamemnon*. Certes, dans cette toile, l'influence de David s'étale naïvement; mais les sources grecques restent prépondérantes, assez pour que Flaxman pût la louer très fort, y retrouvant un peu de sa propre manière, avec les ingrédients habituels dont il assaisonnait ses illustrations d'Homère. Les deux artistes se rencontrèrent-ils? Nous l'ignorons. En tout cas, l'action du sculpteur anglais sur le peintre gascon est indéniable; elle venait donner la sanction du talent et du succès aux théories des *Primitifs*. Ingres professa toujours la plus haute estime — c'était justice — pour Flaxman et ses œuvres. Il le plaça dans l'apothéose d'Homère entre Mme Dacier et l'abbé Barthélemy — il méritait mieux que cet ennuyeux voisinage — et s'astreignit à reproduire ses illustrations de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* sur l'enceinte sacrée qu'il a ajoutée au temple du vieil aède dans le grand dessin de l'*Homère déifié*. Cette estime fut assez forte même pour lui inspirer une œuvre qui parut bien étrange au début, mais dont on a depuis grandement reconnu et peut-être même exagéré le caractère, cette *Thétys implorant le Jupiter*, dont, malgré la profonde originalité et la puissance du style personnel, on croirait, à première vue, tous les détails empruntés à Flaxman, si on ne la connaissait que par la déplorable gravure au trait de Magimel.

Les doctrines des *Primitifs* furent promptement balancées, dans l'esprit d'Ingres, par les aspirations toutes contraires des *Muscadins*. Avec ceux-ci, il songea à peindre les grandes pages de l'histoire nationale et, à leur suite, mais avec plus d'intelligence et de conscience, il fréquentait le musée des Petits-Augustins et calquait les planches des *Monuments de la monarchie française* de dom Bernard de Montfaucon. Les tableaux ne vinrent que beaucoup plus tard, à Rome et à Florence, mais il en avait conçu dès lors la première idée, et il serait bien intéressant d'en suivre le travail préparatoire dans ses cahiers du musée Ingres, s'il était toujours facile d'en dater exacte-

1. Ingres plus tard ne pouvait s'empêcher de sourire devant cette recherche outrée. (Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*. Paris 1878, p. 40.) C'était, quant aux chevaux du moins, la traduction trop fidèle des paroles d'Homère, traduit par Bitaubé, « les coursiers brillants de tresses d'or ». *Œuvres de J.-A.-D. Ingres*. Table explicative n° 8.

ment toutes les parties. On peut toujours tenter sans de trop grandes chances d'erreur, de donner un aperçu de ses préoccupations dans ce temps de formation, en s'en tenant aux premières pages du cahier n° 9, et en ne consultant que le recto des premières feuilles — de celles dont le filigrane est antérieur à l'Empire, — enfin, en ne retenant que les passages de premier jet, écrits dès le début, de la même écriture régulière, fine au point de fatiguer les meilleurs yeux, et qui est allée toujours se déformant et grossissant avec l'âge. Certes, tous ces caractères sont loin de fournir un critérium absolu; en dépit des assertions des experts en écriture, rien est moins certain que ces attributions où le sentiment et l'impression personnelle du lecteur sont trop souvent écoutés à l'égal de faits positifs; mais, nous le répétons, on ne saurait guère se tromper en affirmant qu'Ingres n'a écrit aucune des lignes que nous allons citer après 1806.



Cliché A. Bouïs.

ÉTUDE POUR LA « NAISSANCE DE RAPHAEL ENTRE LES GRACES ». — DESSIN D'INGRES

(Musée de Montauban.)

En commençant ce cahier[1] le jeune artiste inscrit sur la première page un titre général : *Sujets de peinture d'histoire moderne* indiquant l'objet spécial de ses préoccupations au moment où il l'entreprit, et le différençiant nettement des cahiers consacrés aux sujets antiques et à la vie de Raphaël. Au-dessous de ce titre, il inscrivit l'épigraphe suivante empruntée à Félibien : « *Le goût.* (chaque artiste a le sien, et malheureusement pour l'art, le bon est dans l'esprit de bien peu) est une disposition de l'esprit qui, selon la force et la netteté de ses pensées, regarde les choses d'une telle manière qu'il en voit toujours le plus beau et donne un tour agréable à ce qu'il veut faire. » C'est une sorte de légitimation déguisée des sujets de peintures énumérés dans ce cahier et que la

1. Nous avons déjà décrit sommairement ce cahier au *Congrès des Sociétés des Beaux-Arts*. Volume de 1896, p. 541 et suivantes.

pure école classique ne pouvait admettre, puisque aucun d'eux ne relevait de l'histoire grecque ni de l'histoire romaine. Les pages qui



Cliché A. Bouïs.

NAISSANCE DE RAPHAEL ENTRE LES GRACES — DESSIN D'INGRES

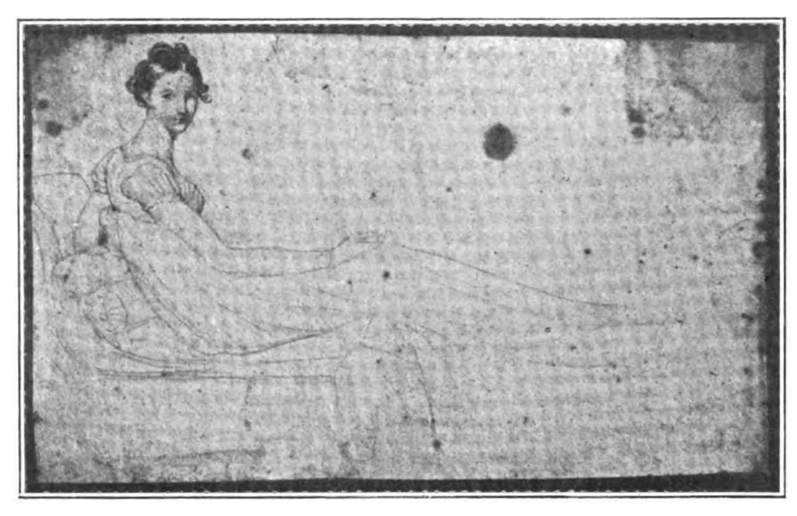
(Musée de Montauban.)

suivent sont pleines de détails sur les premiers temps de la monarchie française, costumes, mode de serment, armoiries, acclamations, chevalerie, reclus et recluses, anecdotes et bons mots historiques ou réputés tels, etc., avec une note préliminaire d'après laquelle on

est en droit de penser que l'*Abrégé chronologique* du président Hénault fut longtemps le principal guide d'Ingres en matière d'histoire de France. Ceci n'a d'intérêt que pour l'application qu'on devine chez ce petit rapin de David, s'astreignant à beaucoup lire et entassant notes sur notes et extraits sur extraits pour combler les trop larges lacunes d'une éducation première dont les frères maristes de Montauban[1] avaient si mal assis les fondements qu'il s'employa en vain toute sa vie à les consolider. Ce sont donc presque des notes d'écolier; mais entre ces notes se montrent souvent les impressions et les projets de l'artiste. Tout ce qui lui paraissait susceptible d'être traité en peinture était séparé du reste par un titre ou un trait de plume et désigné à l'attention par le mot *Sujet* écrit en marge. Or ces mentions sont innombrables : Charlemagne scellant ses capitulaires avec le pommeau de son épée ; Frédégonde montrant son fils Clotaire à son armée ; Adélaïde de Savoie, femme de Louis VI, donnant des leçons à ses enfants ; Clopinel et les dames de la cour ; Philippe Le Hardi portant les dépouilles mortelles de saint Louis ; le roi Robert chantant aux offices ; toute une série de sujets pris dans l'histoire d'Héloïse et d'Abélard, à laquelle le prétendu tombeau érigé par Lenoir dans le jardin du musée des Petits Augustins venait de donner une véritable popularité ; Louis le Jeune aux Croisades ; saint Louis recevant l'oriflamme, le même roi prenant congé de sa femme, et suivi, comme Abélard, dans toute l'histoire de sa vie. Il semble que le jeune peintre voulût illustrer l'histoire de France en entier, et c'est trop peu dire, car on le voit étendre plus loin sa soif de recherches et d'illustrations jusque dans l'histoire d'Angleterre, d'Allemagne, d'Italie, jusque dans les annales de l'Inde et même du Japon. En quête de sujets, il lui semble d'abord qu'il ne pourra jamais aller assez loin ; puis, devant cet amas immense et discordant qui eût effrayé Gustave Doré lui-même, il se prend à hésiter, comprend que les moyens lui manquent pour peindre, avec l'exactitude dont il sent la nécessité, tant de civilisations différentes. Il abandonne alors les Mérovingiens et les Francs, tous les hommes des temps nébuleux dans lesquels l'archéologie n'a pas encore projeté sa lumière, et se rabat sur des héros plus à portée de ses scrupuleuses investigations, Jeanne d'Arc, Henri IV, les maîtres de la peinture italienne, Tintoret, Léonard de Vinci, surtout son idole Raphaël. On suit aisément ce travail de son esprit sur les pages de

1. *Biographie d'Ingres*, par M.-B. Rey. Paris-Montauban, s. d., p. 3.

son livret. Cent, que dis-je! plusieurs centaines de sujets ont été notés. Ingres à tout relu, puis a choisi dans le nombre ceux qui lui semblaient plus dignes d'être traités. Cette première sélection est reconnaissable aux notes diverses qui ont été ajoutées à la suite de la première indication, mais n'a été que provisoire, car on voit s'accroître les renseignements et les citations autour de certains de ces titres. sortes de dossiers qui, pour Henri VI, Raphaël, Léonard de Vinci, Françoise de Rimini, arrivent à former de gros corps de



Cliché A. Bouïs.

ÉTUDE EXÉCUTÉE DANS L'ATELIER DE DAVID. — DESSIN D'INGRES

(Musée de Montauban.)

documents, dont l'artiste s'est servi quand il s'est senti assez maître de son sujet.

Donc, s'il ne donna pas des gages immédiats à ses amis du camp des *Muscadins*, c'est parce qu'il ne se sentait pas encore assez documenté ; mais il travailla plus qu'aucun d'eux à s'assimiler les sujets historiques qui leur étaient chers. Il les laissa s'aventurer avant l'heure, produire avec Bergeret, Hesse, Vermay, Richard Fleury, leurs ridicules essais, et, quand enfin il se décida à peindre les sujets si longtemps étudiés jusque dans les moindres détails, il offrit à la critique des compositions discutables, sans doute, à bien des points de vue, mais presque irréprochables au point de vue archéologiqne. On les connaît assez sans qu'il soit nécessaire de les énumérer ici. Ingres se sentait également attiré, dès lors, par la peinture d'histoire et le genre historique, parce qu'il établissait,

comme lien commun entre les deux, la recherche scrupuleuse de la vérité historique, ce qui était sa tendance vraiment personnelle, celle qu'il allait bientôt ériger en système et faire triompher de toutes les oppositions.

En attendant, et quoique flottant entre tous ces systèmes, il se rapprochait de Bartolini, dont il embrassait vivement la manière de voir. Sous son inspiration, il arriva très vite à reconnaître la vanité d'un art qui ne se retrempe pas dans l'étude de la nature.

On n'a pas été juste, en France, pour Bartolini. C'était un précurseur du mouvement moderne, un révolté, au nom du bon sens et de la vérité, contre le dogme académique, et, n'eût-il d'autre mérite que d'avoir conseillé et encouragé Ingres dans son retour vers la nature, ce serait encore assez pour sauver son nom de l'oubli. On a dit qu'Ingres et lui s'étaient rencontrés dans la même conception artistique. C'est vrai, mais il y a là une exagération manifeste dont pâtit la mémoire du sculpteur florentin. Plus âgé que son ami et plus cultivé, Bartolini, quand il rencontra Ingres pour la première fois, professait depuis longtemps une horreur profonde pour les conventions à la mode et pour les figures apprises par cœur. Il avait apporté de Florence le projet bien raisonné de reprendre l'art au point où l'avaient laissé ses grands compatriotes du xvie siècle et de ne reconnaître d'autre maître que la nature. L'on ne saurait guère admettre que le jeune peintre montalbanais fût déjà en possession d'une esthétique aussi radicale en entrant chez David, alors que cette esthétique ne s'est manifestée que plusieurs années après. Les biographes ont donc pris le change en lui attribuant l'invention première d'un système qu'il fit sien et qu'il appliqua magistralement à la peinture. Comme il arrive trop souvent, l'éclat du maître a fait oublier ses prédécesseurs.

M. Henry Delaborde a fait justice de la double accusation qui fait d'Ingres l'étroit imitateur de son maître d'abord, puis son ennemi déclaré. Il y eut une brouille véritable entre eux, c'est indéniable. Cette brouille eut des causes diverses, sur lesquelles nous ne nous arrêterons pas ici, faute de documents assez précis; en tout cas, quand elle eut lieu, l'élève était déjà émancipé, du moins par ses tendances personnelles et ses sympathies pour tous ceux qui étaient impatients du joug imposé par David; mais il serait puéril de ne pas reconnaître que celui-ci eut sur lui une influence directe, qui se décèle dans plusieurs œuvres du début, telles que les deux portraits de Napoléon, *Philémon et Baucis*, les tableaux du concours pour le

prix de Rome, etc. L'homme ne s'est pas encore émancipé; même en inventant, il copie; et pourtant, nul peut-être des élèves de David n'a fait moins de copies d'après les œuvres de son maître que l'indépendant petit Montalbanais. Dans ses portefeuilles, au musée de sa ville natale, il y a un assez grand nombre de copies, quelques-unes d'après Raphaël, Léonard de Vinci, Holbein, beaucoup d'après Jules Romain, tout autant d'après Albert Dürer, une seule d'après Louis David : une tête prise dans le tableau de *La Peste de Marseille;* je dis une seule, car je ne crois pas qu'il soit absolument juste de donner le nom de copie au dessin du célèbre portrait de Mme Récamier. Ingres, en effet, collabora à cette œuvre, Charles Blanc et Delécluse l'affirment; le premier dit même qu'il était de tradition dans les ateliers que l'élève avait exécuté les accessoires, entre autres le grand candélabre antique placé auprès du lit de repos où s'étend si voluptueusement la jeune femme. Or le musée de Montauban possède, précisément, une étude pour ce candélabre, à laquelle il faut joindre une autre étude pour le tabouret placé devant le lit et une dernière pour quelques détails de ce lit, qu'on doit reconnaître pour celui dont fait mention Delécluse dans la description de *l'Atelier des Horaces*[1].

La collaboration d'Ingres s'est-elle bornée à l'exécution de ces accessoires? On doit le croire. Il semblerait pourtant qu'il ait étudié la pose de la future reine de l'Abbaye-aux-Bois d'après le nu, car il y a, dans cette même série, une étude pour le haut du corps d'une femme qu'il est impossible de ne pas rattacher au même portrait. Toutes les suppositions sont permises devant ce dessin. Se rattache-t-il vraiment à l'exécution du portrait? Est-ce un essai en vue d'une autre œuvre, une rencontre purement fortuite? Est-ce plutôt une réminiscence de ce portrait, un effort tenté pour fixer à nouveau dans une composition originale un peu du charme pénétrant qui se dégage de l'œuvre de David? Quoi qu'il en soit, il est certain qu'Ingres s'est beaucoup inspiré du portrait de Mme Récamier pour la pose de celui de Mme de Senonnes, et peut-être même pour celle de la *Grande Odalisque*.

Ainsi, dans les origines artistiques d'Ingres, on trouve l'action de David, puis celle des deux écoles rivales des *Muscadins* et des *Primitifs*, enfin celle de Flaxman et celle de Bartolini. Cela semble venir à l'appui de ce qu'on a écrit sur l'impersonnalité de son talent au

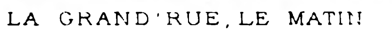
1. *Loc. cit.*, p. 20.

début. Il n'en est rien pourtant, car, du seul fait que ces influences si diverses n'ont pu complètement absorber la personnalité de l'artiste, on peut affirmer que cette personnalité était dès lors complètement irréductible et bientôt prête pour la maîtrise.

Un des caractères les plus marqués de cette personnalité, c'est le réalisme, non pas ce réalisme brutal dont la laideur semble être le seul objectif, mais celui qui, à l'exemple des quattrocentistes florentins, ne sacrifie rien à la fantaisie, et n'admet pas qu'un seul coup de crayon ou de pinceau définisse une forme observée en toute conscience. C'est parce que Dominique Ingres était un réaliste de cette espèce qu'il a adopté, dans les diverses doctrines auxquelles nous l'avons vu tour à tour donner des gages, tout ce qui touchait à la fidélité d'interprétation, à l'exactitude de la couleur locale, et qu'il a fini par se vouer entièrement à la doctrine professée par Bartolini, lequel, sans mépriser la tradition, la reléguait à sa place véritable et s'efforçait de trouver dans le réel la seule base de l'idéal.

JULES MOMMÉJA

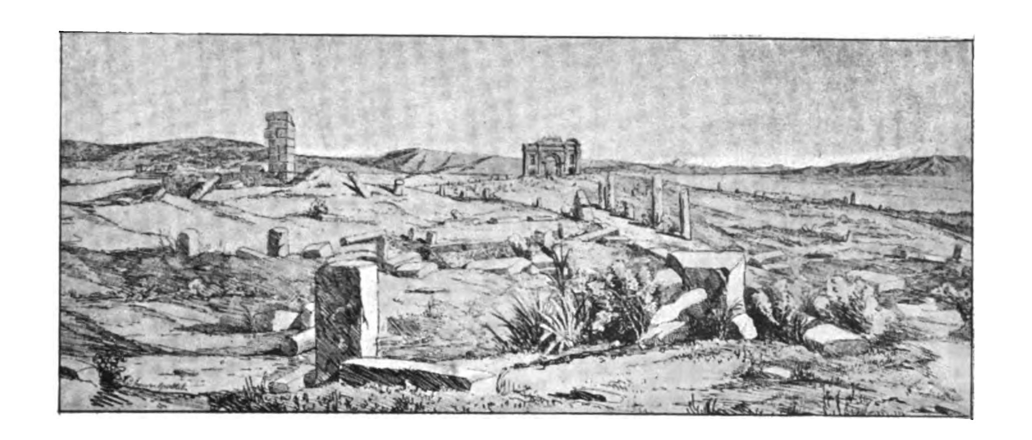




A. Baertsoen pinx. et sc. Imp. Porcabeuf, Paris

LA GRAND'RUE, LE MATIN

Gazette des Beaux Arts



LA RÉSURRECTION D'UNE VILLE ANTIQUE

TIMGAD

(PREMIER ARTICLE)



Ce n'est point un voyage aisé que de se rendre aujourd'hui de Batna à Tébessa par le versant septentrional des monts Aurès. Une route assez bonne existe jusqu'à Khenchela ; mais, au delà, on en est réduit à des sentiers arabes, praticables aux seuls mulets; si bien que, pour gagner Tébessa, on fait d'habitude un grand détour par le nord, en passant par Aïn-Beida. Ni les parties que traverse la grande route, ni celles où elle ne pénètre pas encore, ne sont peuplées d'Européens : point de ville, sauf Khenchela ; point de villages même ; çà et là quelques fermes isolées, quelques bordjs jetant une note plus claire sur la monotonie grise ou verte, selon la saison, de la campagne environnante. Et pourtant la région est fertile, le climat salubre, le régime pluvial régulier ; le pays est protégé contre le souffle brûlant du désert par le pâté montagneux de l'Aurès ; les sources y abondent ; il n'a contre lui que son éloignement de la côte et des grands centres habités.

Point n'est besoin de se promener longtemps dans ces plaines à

peu près désertes pour s'apercevoir qu'à l'époque romaine elles étaient, au contraire, très habitées. Une grande voie de communication, partant de Lambèse, voisine de Batna, allait rejoindre Tébessa; tout son parcours est semé de restes d'établissements agricoles ; elle traversait plus d'une grande cité, riche en hommes et en monuments. Le passé forme ainsi avec le présent un contraste dont il est permis de s'affliger.

C'est dans une de ces villes mortes que nous voudrions conduire le lecteur.

Depuis quinze ans, le service des Monuments historiques, sous l'inspiration successive de MM. Duthoit, Émile Boeswillwald, Alb. Ballu, travaille à la rendre à la lumière ; la partie la plus importante de ses ruines, sinon la plus étendue, a été déblayée, et l'on peut, dès maintenant, se faire une idée suffisante de ce qu'elle était jadis.

Elle a nom Timgad, ou, pour employer le mot berbère, latinisé ensuite, Thamugadi. C'est une fondation de l'empereur Trajan. Groupant autour d'un gîte d'étapes créé par l'un de ses prédécesseurs les indigènes des environs, quelques colons enrichis et aussi, sans doute, des vétérans de la légion romaine campée à Lambèse, ce prince leur donna, en l'année 100 après Jésus-Christ, un emplacement pour s'établir, des édifices publics pour se réunir, et surtout leur accorda la qualité de citoyens d'une colonie romaine, par où leur agglomération devenait en un jour, au centre d'un pays barbare, une image fidèle de la ville de Rome, avec son prestige et ses privilèges politiques. Fille de l'empereur, Timgad arriva, dès son enfance, à sa plus grande prospérité ; tous les grands monuments qu'on y retrouve sont du IIe siècle de notre ère. Elle demeura florissante durant tout l'empire, comme le prouvent les embellissements et les restaurations apportés à ses édifices pendant les siècles suivants, et ne déclina qu'avec la puissance romaine. Il est certain qu'elle survécut à l'invasion vandale. Lors de l'arrivée des Byzantins, elle était encore grande et peuplée. Mais les tribus de l'Aurès, pour empêcher les Grecs de s'y établir, en chassèrent les habitants et la détruisirent par le fer comme par le feu. Le général de Justinien, Solomon, n'y trouva plus que des ruines. Il se contenta d'y prendre des pierres, pour bâtir une grande et belle forteresse destinée à commander toute la région. A l'abri des armes byzantines, la ville recouvra alors une apparence de vie ; les monuments publics, à moitié écroulés, ne furent pas relevés ; mais de nouvelles maisons s'éle-

vèrent au milieu des débris et à leur dépens, et ce renouveau, tout misérable qu'il fût, dura jusqu'au jour où les Arabes devinrent maîtres de l'Afrique. Ils n'avaient besoin que de tentes pour s'abriter; ils ne se donnèrent même pas la peine de jeter à terre ce qui restait des cités romaines; ils laissèrent le temps faire son œuvre.

Timgad est donc un exemple, un type, si l'on veut, de ces villes créées par Rome sur la terre africaine d'un fonds africain, et mortes



TIMGAD. — ARC DIT DE TRAJAN

par Rome. A ce titre surtout, les découvertes du service des Monuments historiques offrent un grand intérêt; il n'a point seulement exhumé des édifices, il a fait mieux : il a éclairé un coin de l'œuvre civilisatrice des Romains en Algérie, il nous a permis de la comprendre plus pleinement.

Parmi les curiosités de Pompéi, un des détails les plus remarqués est ce double sillon que les roues des chars ont laissé dans le dallage des rues ; on dirait d'un chemin où les voitures viennent de passer. Ce détail, on le retrouve à Timgad dès les premiers pas, de quelque côté qu'on aborde la ville, mais surtout

quand on arrive par l'ouest. La route qu'on suit quelque temps, après avoir dépassé une porte monumentale écroulée, en marchant dans la direction des premiers édifices, n'était autre, en effet, que la grande voie de communication de Lambèse à Tébessa, à laquelle j'ai fait allusion plus haut; tous ceux qui circulaient entre ces deux points la fréquentaient; elle devait être parcourue constamment dans un sens ou dans l'autre par les voyageurs. Aussi est-ce le long de cette voie que se sont groupés les monuments importants de la cité; des portiques avaient été disposés à droite et à gauche, sur les trottoirs, pour garantir les piétons du soleil et de la pluie. A l'endroit précis où elle pénètre dans l'enceinte des constructions, et à celui où elle en sort, de beaux arcs de triomphe avaient été élevés. Le seul qui soit resté debout est l'arc dit de Trajan, bien connu des touristes. Il mérite qu'on s'arrête à le regarder. Trois baies y sont percées, d'inégale hauteur : celle du milieu, plus élevée, destinée aux chars et aux cavaliers, les passages latéraux réservés aux piétons. Quatre colonnes dégagées, sur chaque face, encadrent les ouvertures. Au-dessus des petites baies s'ouvrent deux niches occupées jadis par des statues, que cantonnaient deux colonnettes reposant sur des consoles élégamment sculptées et soutenant un fronton arrondi. On pourrait croire qu'une telle disposition, assez insolite dans l'antiquité, alourdit l'édifice : il n'en est rien. L'ensemble est fort élégant, et cette masse, dorée par le soleil d'Afrique, se détache le plus harmonieusement du monde sur le bleu profond du ciel. L'attique est à moitié écroulé. On y lisait jadis une belle inscription, qui est, pour ainsi dire, la charte lapidaire de la cité :

« L'empereur César Nerva Trajan Auguste Germanique, fils du divin Nerva, souverain pontife, revêtu pour la quatrième fois de la puissance tribunice, consul pour la troisième fois, père de la patrie, a fondé la colonie Marciane Trajane Thamugadi par les soins de la légion IIIe Auguste, Lucius Munatius Gallus étant légat propréteur. »

Il n'y a donc pas à nous méprendre : nous allons entrer dans une ville bâtie tout d'une pièce et par l'autorité militaire. La régularité, la monotonie même dans le tracé des rues suffiraient à nous en avertir. Elles s'embranchent toutes sur la grande route centrale, perpendiculairement. Le réseau des voies secondaires est lui-même coupé, de distance en distance, de rues perpendiculaires, et par conséquent parallèles à l'artère principale, si bien que l'ensemble, vu à vol d'oiseau, offre l'image d'un immense damier dont les cases

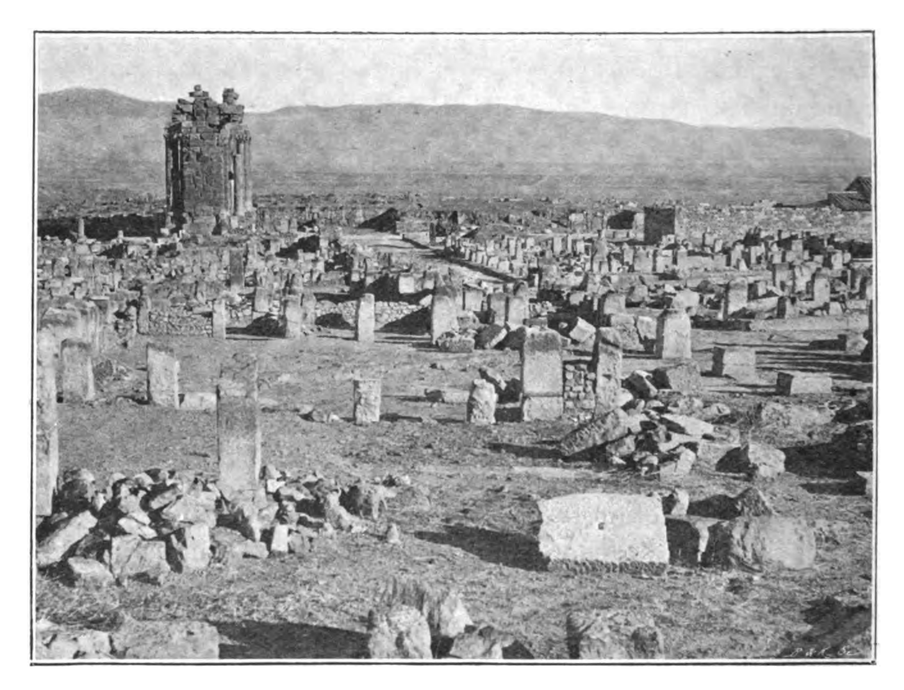
seraient figurées par des pâtés de maisons ou des monuments. Nous n'avons pas agi différemment en Algérie, quand nous avons voulu fonder des centres de colonisation : entre le plan de Timgad et celui de la ville de Batna, par exemple, il n'y a guère de différence : toutes deux ont été créées pour répondre aux mêmes besoins et sur le même type, qui est celui d'un camp retranché. Supprimons l'enceinte continue de Batna, en conservant les portes qui y sont percées, et nous aurons Timgad, moins l'élégance et la richesse des édifices, moins aussi la solidité.

En avant de l'arc de Trajan, vers l'ouest, s'élèvent deux grandes bases hexagonales, à larges cannelures ; elles supportaient une statue de Mars et une statue de la Concorde, qui revinrent, nous dit l'inscription, avec les piédestaux, à la somme de 35.000 sesterces, environ 7.500 francs de notre monnaie. De l'autre côté, sur la face qui regarde l'est, rien de tel ; mais, appuyé contre le soubassement d'une des colonnes centrales, un long bloc quadrangulaire, percé à son sommet de cuvettes circulaires : là s'encastraient jadis des bornes milliaires que l'on a retrouvées à terre ; elles prouvent que l'arc était le point initial d'où se comptaient les distances à partir de Timgad, sur la grande voie du nord de l'Aurès, au moins jusqu'aux limites du territoire de la cité.

L'entrée du forum se trouve à cent cinquante mètres environ de l'arc de Trajan, à l'endroit où débouche, dans la grande voie centrale, la rue qui vient de l'arc du sud. Comme cet arc, la porte d'entrée était ornée de deux pilastres et de deux colonnes engagées : toute la partie supérieure en a disparu ; mais il est facile, sans grand effort d'imagination, de se la représenter dans son état ancien. Un escalier de quelques marches, coupé d'un palier de repos, mène à la place, dont le niveau était élevé de deux mètres au-dessus de celui de la voie qui la bordait.

Nous savons très exactement ce qu'était le forum chez les Romains : le rendez-vous des oisifs et des gens occupés, le centre des distractions et celui des affaires. On y trouvait des portiques pour se promener et des magasins pour s'approvisionner, une basilique pour plaider ou agioter, des temples pour prier les dieux, un hôtel de ville pour les réunions du conseil municipal, une tribune pour les harangues au peuple, la lecture des édits impériaux, l'oraison funèbre des gens de marque. Tout cela se voit à Timgad. La place proprement dite, dallée avec le plus grand soin, mesurait

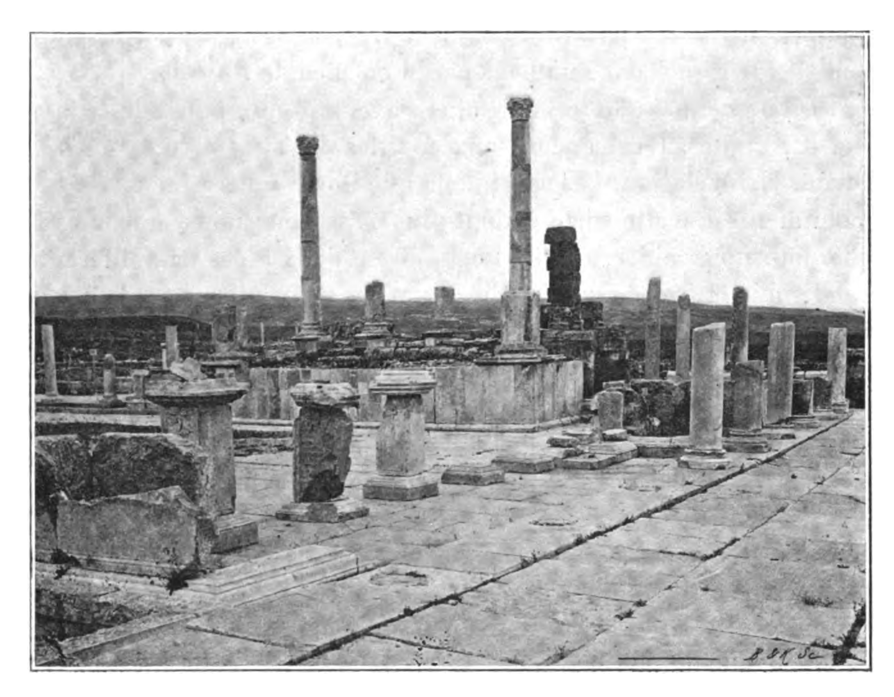
environ 25 mètres sur 20. Autour régnaient des portiques, élevés de la hauteur d'une marche au-dessus du niveau du dallage central. Les magasins occupaient tout le côté nord, coupé par la grande entrée que j'ai déjà mentionnée et par deux entrées secondaires, à droite et à gauche — celle-ci supprimée postérieurement, — et tout le côté sud, où s'ouvrent deux sorties, dans une rue parallèle à la voie centrale, dans la rue du Théâtre, comme on l'a appelée. Sur le côté qui regarde l'est, s'élevait la basilique, haute de quatorze mètres,



TIMGAD. — RUE LATÉRALE ET RUINES DE MAISONS

suivant les calculs de M. Ballu. Deux ordres superposés la décoraient, le premier ionique, le second corinthien. A l'intérieur, le plafond était orné de caissons. Des fenêtres, de distance en distance, éclairaient l'édifice, ménagées dans le mur qui regardait l'occident, au-dessus du toit du portique latéral. Une estrade, réservée aux juges, garnissait le fond de la nef intérieure, vers le sud ; en face, trois niches avaient été disposées dans le mur pour des statues, tandis que le quatrième côté, celui qui bordait le forum extérieurement, était réservé à une suite de salles fermées, bureaux ou magasins. C'est, à quelques détails près, le plan et l'aménagement de toutes les basiliques civiles du monde romain.

Les monuments qui garnissaient la face orientale du forum sont, au contraire, assez originaux ; là est la partie vraiment intéressante de l'ensemble. Le plus grand offre, à première vue, l'apparence d'un temple. Un escalier de quatre marches donne accès à un perron, par où, passant entre deux belles colonnes cannelées, on pénètre dans une vaste salle rectangulaire, entièrement dallée. On est frappé tout d'abord du soin apporté à sa construction : une plinthe saillante en décore toutes les parois ; contre les colonnes et contre les murs,



TIMGAD. — LE FORUM ET LA TRIBUNE AUX HARANGUES

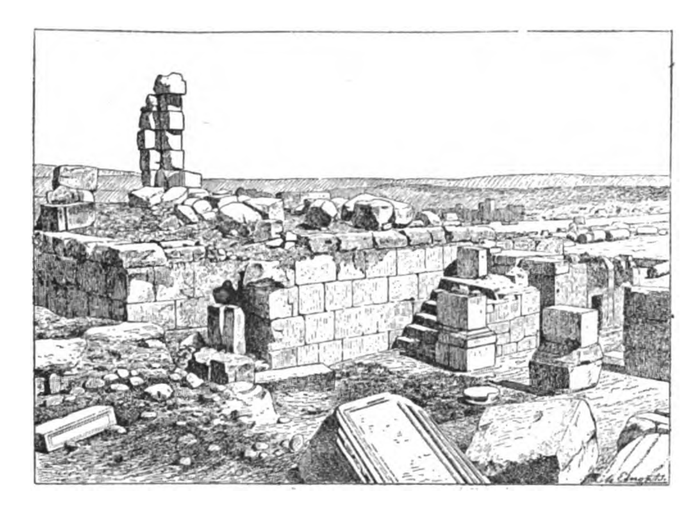
autrefois recouverts de placages de marbre, des bases de pierre supportaient des statues. Au fond, une petite estrade, élevée de deux marches, a conservé la trace des scellements qui y assujetissaient deux balustrades de métal. Nous ignorerions l'usage auquel était réservé un pareil édifice si l'on n'y avait, par bonheur, recueilli des inscriptions caractéristiques. La première se lit sur un des deux piédestaux qui meublaient les angles de la salle ; par elle nous apprenons qu'il soutenait jadis la statue de la Concorde du conseil des décurions, divinité toute locale, et qui ne pouvait guère trouver place que dans cet édifice municipal. Deux autres, d'époque plus basse, sont gravées non plus sur des piédestaux, mais sur de larges plaques

de pierre, scellées autrefois dans les murs : on y trouve la liste des conseillers municipaux de la colonie, à différentes époques. Que pouvait être une salle qui nous a rendu de pareils documents, sinon la salle même du conseil municipal ? Dans quelle autre une statue de la Concorde eût-elle été plus nécessaire et mieux à sa place, que dans l'endroit où l'on avait à régler, sans trop de querelles — il faut l'espérer du moins — les destinées intérieures de la cité ? Nous savons donc maintenant comment était fait un hôtel de ville provincial ; la solution d'une question que des ruines importantes, comme celles de Pompéi, n'avaient pas voulu nous livrer, nous l'avons trouvée au fond de l'Afrique, dans un pays perdu au pied de l'Aurès.

On ne connaissait pas non plus d'exemple municipal de tribune aux harangues. C'est encore aux fouilles de Timgad que nous en devons la révélation. Les spécimens que Rome nous a conservés de monuments de cette sorte étaient plus faits pour nous embarrasser que pour nous aider, car ils nous offrent deux types très différents. Tandis que la grande tribune du forum constitue un ensemble à part, avec sa plate-forme entourée d'une balustrade de pierre et les marches qui y donnaient accès par derrière, d'autres ne sont qu'une partie d'un édifice différent, comme celle qui s'étend devant le temple de Jules César et qui est établie aux dépens de l'escalier antérieur. A quel parti s'arrêtait-on dans les villes de province? Les deux types étaient-ils employés concurremment, ou préférait-on l'un des deux ? La question ne saurait être résolue définitivement, d'autant moins qu'il n'y avait sans doute pas de règle absolue à cet égard ; tout ce qu'on peut dire, c'est qu'au forum de Pompéi, à celui de Veleia, en Italie, à celui de Silchester, en Angleterre, les seuls qui aient été déblayés méthodiquement en dehors de l'Afrique, il n'y a pas trace de tribune isolée et qu'à Timgad la tribune est accolée à un temple.

Celui-ci, qu'on a appelé, sans preuve suffisante, temple de la Victoire, présente une ordonnance commune à tous les temples antiques. Une grande salle, la *cella*, la chapelle proprement dite, s'ouvrait par une porte sur un vestibule ; devant s'étendait le *pronaos*, soutenu par des colonnes : elles sont au nombre de quatre seulement et d'ordre corinthien. L'étage inférieur, au niveau de la place, renfermait une grande chambre, pour le trésor ou les archives ; on y accédait par une petite porte latérale. L'originalité commence avec la disposition de la partie antérieure du monument. Ordinairement. la façade est précédée d'un escalier qui permet d'accéder directement au *pronaos* plus ou moins élevé au-dessus du sol. Rien de tel ici : en avant

du *pronaos* s'étend une plate-forme, profonde de quatre mètres, qui se termine à pic du côté du forum, par une surface verticale, haute de deux mètres et recouverte de larges dalles posées de champ. Les deux extrémités de la plate-forme, à droite et à gauche, sont occupées par deux grands piédestaux hexagonaux, qui supportaient jadis deux Victoires et que reliait une balustrade limitant la tribune à la manière d'un garde-fou ; l'orateur pouvait s'y livrer à toute sa fougue, sans craindre les faux pas. Mais, comme il fallait bien y accéder par quelque endroit, on avait disposé, latéralement au temple, un petit escalier très étroit, qui conduisait à la fois au sanctuaire



TIMGAD. — ESCALIER DE LA TRIBUNE AUX HARANGUES

et à la plate-forme. Par cet aménagement, la tribune de Timgad se rapproche donc assez de celle du temple de César, puisqu'elle s'étend devant l'entrée du sanctuaire. Mais, d'autre part, le temple dit de la Victoire était à l'origine un édifice entièrement isolé, légèrement en saillie sur l'alignement de la curie et des monuments voisins : il était limité en avant par la place et, de tous les autres côtés, par une petite cour entourée de portiques pavés de mosaïques. L'architecte qui en avait dessiné le plan avait, de la sorte, essayé un compromis entre les deux types usités à Rome ; il n'avait pas pu, faute de place, faire de la tribune une image fidèle des rostres du forum impérial ; mais il avait tenu à en laisser les abords parfaitement libres, tout en utilisant la partie postérieure pour une construction religieuse.

Plus tard, on eut besoin d'ajouter une annexe à la curie : on

condamna la partie de la petite cour qui longeait la face septentrionale du temple et on y établit une salle soigneusement dallée et décorée d'élégantes colonnes cannelées.

Comme ailleurs, le forum était peuplé d'un monde de statues. On en avait placé partout, sous les portiques, sur les escaliers, dans tous les coins demeurés libres, surtout dans la cour intérieure. Là, on les avait semées à profusion. Devant la basilique et sur la face méridionale, de grandes bases, encore debout, supportaient des représentations d'empereurs à pied, à cheval ou dans des chars de triomphateurs. Au milieu de la série des souverains se voyait le satyre Marsyas, une outre sur l'épaule et la main droite levée, suivant le type traditionnel : les colonies romaines de droit italique ne manquaient jamais d'orner leur place publique d'une image de Marsyas, comme indice de leurs franchises municipales et en souvenir de celle qui figurait à Rome sur le forum. Ailleurs, près de la tribune aux harangues et sur la face septentrionale, on avait réuni les statues des grands personnages, bienfaiteurs ou fils de la cité, fonctionnaires civils et militaires. L'un d'eux était, de plus, grammairien ; il se nommait Pomponianus et ne manquait pas de célébrité à son époque. Pour lui faire honneur, si ce n'est même sous son inspiration, on grava sous sa statue une dédicace, dont la simplicité n'est pas précisément la qualité dominante : « A Flavius Pomponianus », y est-il dit, « homme de rang sénatorial, dont la bienveillance s'est abondamment exercée envers sa patrie et ses concitoyens, homme éprouvé dans les exercices militaires, l'honneur des lettres grecques et latines, qui sait unir la faconde attique à l'éclat romain, le conseil municipal de Timgad, habitant le voisinage d'une source, à son patron, source lui-même, dont l'éloquence est un ruisseau toujours coulant. »

C'est au milieu de ces édifices, de ces portiques, de ces images de leurs empereurs et de leurs concitoyens, que les Romains de Timgad passaient une bonne partie de leur journée. On aime à se les représenter ainsi, répandus sous les colonnades et assiégeant les boutiques des vendeurs ou le tribunal des juges; attendant la fin d'un conseil de leurs décurions, ou écoutant une communication officielle, lue du haut de la tribune; discutant bruyamment de leurs affaires avec de grands gestes, ou assis par groupes dans les coins de la place, pour échanger les nouvelles du jour. On voudrait pouvoir assister à leurs conversations, surprendre leurs confidences, et savoir si, tout occupés qu'ils étaient par les mille événements journaliers qui les touchaient de plus près, ils aimaient véritablement, autant que leur

province, cette patrie romaine dans laquelle ils s'enfonçaient chaque jour davantage.

Tout au moins nous fournissent-ils eux-mêmes le moyen de prendre part à leurs distractions. Le dallage du forum porte encore la trace de plusieurs jeux. Ici, nous voyons des trous régulièrement espacés, au milieu desquels il s'agissait de faire rouler une bille dirigée vers un but déterminé; là est tracée une marelle circulaire, où l'on faisait mouvoir des pions qu'il fallait amener sur une même ligne. Plus loin, on avait dessiné une sorte de damier d'un genre particulier. A droite et à gauche, étaient gravés trois mots de six lettres, chaque caractère faisant l'office des carrés d'un échiquier. L'ensemble forme une devise joyeuse :

VENARI	LAVARI
LVDERE	RIDERE
OCC EST	VIVERE

« Chasser, se baigner, jouer et rire. Voilà la vie ! »

Non loin de l'endroit où se lit cette inscription, s'ouvre un des escaliers qui conduisent de la voie centrale au forum. Descendons par là maintenant et entrons dans une salle dont la porte se trouve précisément au pied de l'escalier. Nous y verrons que le confortable n'est point né d'hier. Qui aurait pensé qu'au premier siècle de notre ère, dans une petite ville provinciale africaine, les latrines publiques étaient déjà conçues et installées selon le principe du « tout à l'égout »? Rien n'est pourtant plus évident. La pièce que l'on avait ainsi disposée, pour la commodité des habitants, à portée du forum et de la grande voie centrale, mesure près de 9 mètres de long sur plus de 6 mètres de large. Les quatre côtés en étaient occupés par des sièges en pierre; un bras de fauteuil en forme de dauphin séparait chaque place de sa voisine. Au centre des pierres on avait ménagé un large trou circulaire, qui se prolongeait en avant par une fente coupant l'arête antérieure du siège, et se continuant à angle droit jusque sur la dalle verticale qui lui servait d'appui. Il y avait ainsi vingt-six places distinctes. Devant cet ensemble règne dans le dallage une rigole profonde de 10 centimètres; une eau limpide y courait constamment, fournie par une fontaine appuyée contre le mur septentrional. Le liquide qui s'échappait par le trop-plein de la rigole s'écoulait au moyen d'ouvertures pratiquées au pied de chaque siège, et entraînait avec lui toutes les impuretés, qui allaient rejoindre les déjections dans un égout creusé à 1m20 au-dessous du sol et longeant les murs



de fondation. Une chasse d'eau balayait le tout dans le grand égout collecteur, qui passait sous la voie centrale. Il s'était déjà rencontré dans les ruines de certaines cités antiques des installations de cette nature, mais jamais d'aussi bien aménagées, d'aussi voisines de nos mœurs, pour ainsi dire. Une seule fois, on avait trouvé un ensemble aussi soigné ; mais on avait pris la salle pour un établissement thermal et les trous percés dans les sièges pour les orifices d'échappement de la vapeur ! Les fouilles de Timgad ont fait justice d'une telle illusion.

Cette très courte description du forum de Thamugadi, où j'ai laissé dans l'oubli, à dessein, tous les détails de moindre importance, suffit à montrer le grand intérêt des fouilles qui nous l'ont rendu. Sans doute, il lui manque l'étendue de celui de Pompéi ; les édifices en sont infiniment moins gracieux et moins élégants ; il existe entre eux la différence qui sépare l'art hellénistique dont vécurent les habitants du golfe de Naples, de l'art romain industriel, cher aux Africains. Tel qu'il est, il a pourtant son charme, fait de l'heureuse harmonie des différentes parties, de la sobriété des lignes, du soin apporté à l'exécution des détails, de sa merveilleuse situation, à l'extrémité d'une grande plaine entourée d'un cercle de montagnes qui le dominent de toutes parts, fait aussi du mystère des choses mortes qui se réveillent et du passé qui reparaît tout d'un coup devant nos yeux.

R. CAGNAT

(*La suite prochainement.*)





DEUX ŒUVRES DE WENCZEL JAMNITZER

I



NTRE toutes les pièces d'orfèvrerie de la Renaissance allemande, entre les monuments d'une adorable finesse d'exécution qui sont sortis des mains des orfèvres d'Augsbourg et de Nuremberg, si longtemps méconnus à notre époque en dehors de l'Allemagne, il n'en est certes pas de plus célèbre, et à juste titre, que le grand surtout qui appartient aujourd'hui au baron Henri de Rothschild. Cette « *schœne silberne vergulte Credenz* », ce beau surtout de table en argent doré, acheté à Jamnitzer en 1549, n'a cependant pas une origine bien illustre et il est probable que l'habile orfèvre ne l'a point exécuté sur l'ordre de quelque grand personnage. Il figure, à la vérité, dans l'inventaire de l'orfèvrerie du Conseil de Nuremberg dressé en 1613 ; mais sous le pied se trouve fixé un écusson vide qui semble indiquer que, quand la ville en fit l'acquisition, l'objet se trouvait, attendant un acheteur et tout fait, dans la boutique de l'orfèvre. Il n'y faut donc voir ni une commande spéciale de la ville, ni une commande d'un particulier. Peut-être le monument n'en a-t-il que plus de mérite, car on peut supposer que Jamnitzer l'a créé sans aucune intention

mercantile, et, libre de toute formule imposée par un acheteur, a inventé et exécuté ce qu'on pourrait considérer comme le rêve, le chef-d'œuvre par excellence d'un orfèvre débarrassé pour un temps des entraves que peuvent apporter à l'expansion de son talent les fantaisies d'un amateur.

Quand la ville libre de Nuremberg fut annexée à la Bavière, on inventoria tout son trésor municipal, et tout ce qu'on jugea inutile fut mis aux enchères. Ce lamentable événement, qui devait conduire au creuset du fondeur une foule d'objets merveilleux, se passa en 1806. On peut juger du succès que durent obtenir à cette époque les chefs-d'œuvre de la Renaissance : le surtout fut adjugé, le dernier jour de la vente, à un marchand de Nuremberg, Paul Wolfgang Merkel, pour 1800 florins environ. Paul Wolfgang mourut en 1820 et la malheureuse pièce d'argenterie fut désormais reléguée dans le grenier du banquier Ludwig Merkel ; une seule fois, en 1823, elle reparut dans une cérémonie : elle décora la table royale quand le roi de Bavière, Maximilien II, vint à Nuremberg. A partir de 1828, connue, publiée maintes fois, elle exerça la sagacité des amoureux de la Renaissance[1]; en 1871, enfin, elle prit place au musée de Nuremberg; elle en sortit en 1880 pour entrer dans la collection du baron Karl Meyer de Rothschild, de Francfort. L'acquisition fit un certain bruit: le prix fut fabuleux et dépassa toutes les folies d'amateurs qu'on pouvait alors imaginer. Par succession, le surtout est venu en France et m'est avis qu'il est de par le monde des musées qui renouvelleraient volontiers, si par impossible il était à vendre, les folies de 1880. Folies à coup sûr, du moins pour ceux qui ne comprennent point le prix qui se peut attacher à une œuvre d'art, mais très excusables aux yeux de ceux qui reconnaissent, à juste titre, dans le surtout le spécimen le plus parfait de l'orfèvrerie somptueuse, compliquée au possible, mais si admirable d'exécution de la Renaissance allemande.

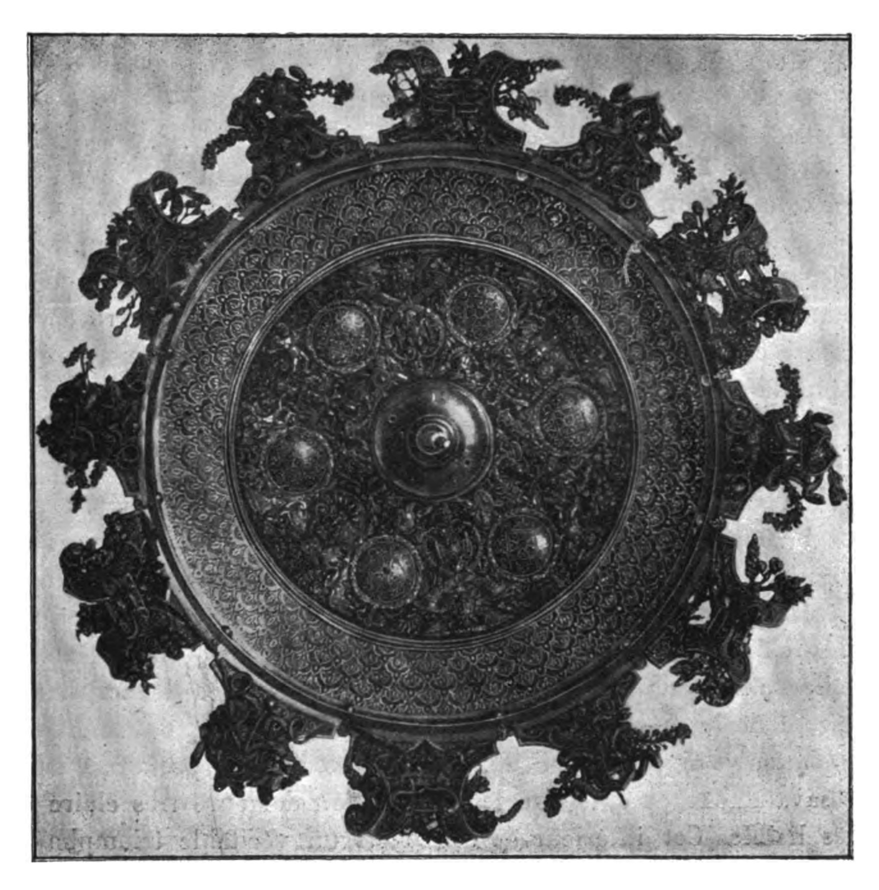
Dans un autre surtout de table, aujourd'hui très probablement perdu[2], mais qui, par sa conception, peut être considéré comme un véritable pendant de celui de la collection Rothschild, Jamnitzer avait représenté une figure de femme debout, tenant une corne d'abon-

1. R. Bergau, *Der Merkel'sche Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1878, p. 245 et suiv.

2. Voyez sur cette pièce disparue un article publié par A. von Eye, *Ein verschollener Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer* dans l'*Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, année 1873, col. 318.

dance d'où s'échappaient des fleurs émaillées. Je ne sais au juste quel était le symbole que l'orfèvre avait voulu ainsi représenter; mais dans le surtout qui nous occupe, l'intention de l'artiste n'est pas douteuse : son œuvre est un monument élevé à la Nature.

Sur une base trilobée, au milieu d'un buisson de verdure dans



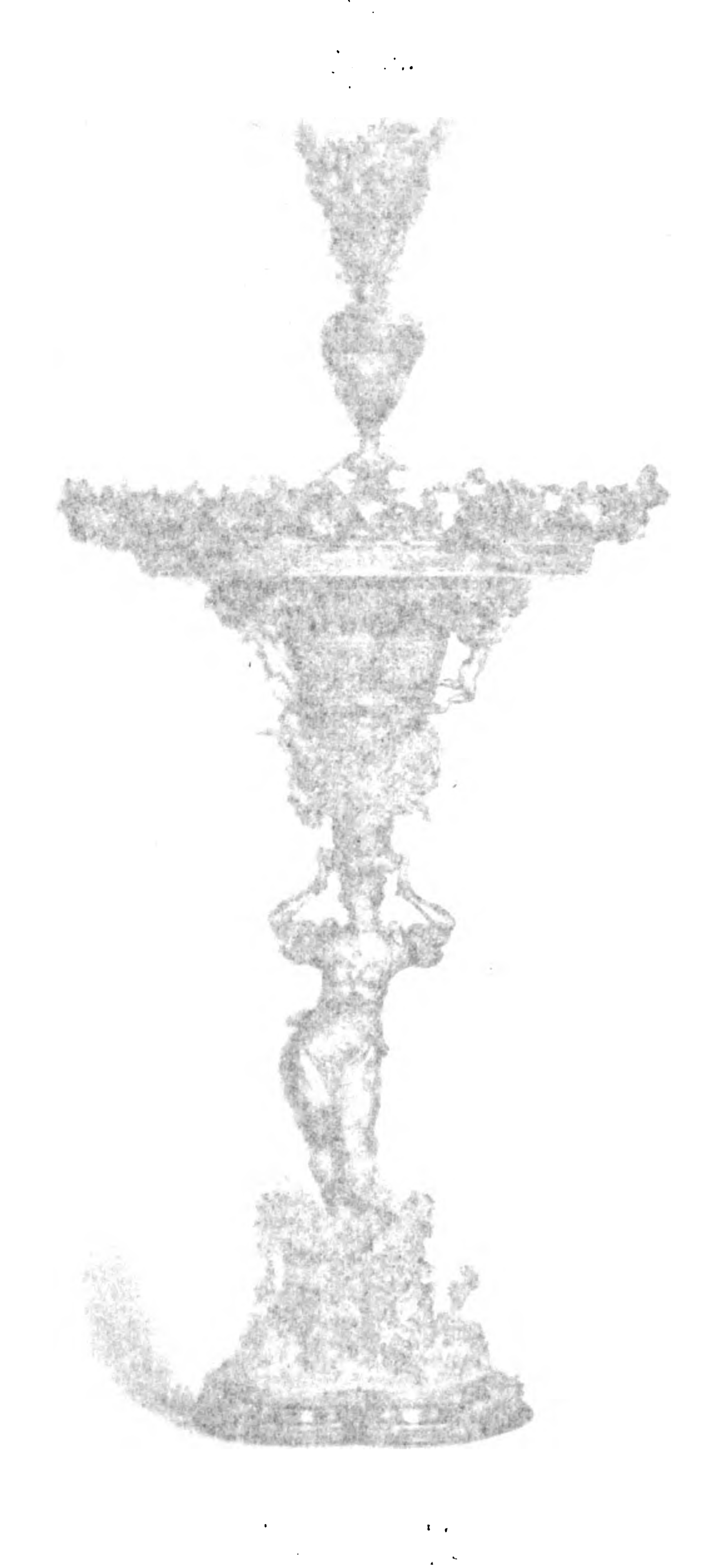
INTÉRIEUR DE LA COUPE DU SURTOUT DE W. JAMNITZER

(Collection du baron Henri de Rothschild.)

lequel on aperçoit toutes sortes d'animaux, se dresse une gracieuse figure de femme, aux formes onduleuses. Vêtue d'une tunique collante de style antique agrémentée de demi-manches qui sentent leur Renaissance, les bras harmonieusement relevés, elle soutient sur sa tête une coupe, sorte de corbeille dont des feuillages, des fleurs et des fruits entourent la base. Entre la tête de la femme et la corbeille, on voit des têtes de chérubins et des cartouches chargés d'in-

scriptions. Plus haut, à l'endroit où la coupe s'évase, autour d'une frise délicatement ciselée s'accrochent de gracieuses figures d'enfants alternant avec des ailes et des cartouches contenant des maximes pieuses en latin ou se rapportant à l'idée qui a présidé à la conception de l'œuvre tout entière. Puis, brusquement, la coupe s'élargit et sur son contour circulaire se relèvent douze motifs d'ornements d'une forte saillie, de deux modèles différents se répétant tour à tour : ce sont ces cuirs découpés, chers à l'art décoratif de la fin du XVIe siècle, auxquels s'entrelacent des serpents ou des tiges végétales aux contours symétriques. Au centre du bassin, par quoi aurait pu se terminer l'œuvre, sur un ombilic très saillant, se dresse un gracieux vase émaillé, en forme de balustre, d'où s'élance, comme un véritable panache, un bouquet de fleurs. Ce décor, si compliqué déjà, n'a pas paru suffisant encore à l'artiste et, à l'intérieur de la coupe elle-même, il a accumulé tous les ornements que peut rêver un orfèvre délicat, sûr de sa main. Cet intérieur est une merveille : autant la conception du profil du monument tout entier peut donner prise à la critique, autant la composition distribuée autour du vase qui forme le motif terminal de cet ensemble doit exciter l'admiration : sur les bords, ce sont des imbrications extrêmement fines, exprimées par le burin ; dans le fond, six bossettes circulaires, gravées et émaillées de délicates arabesques, alternent avec des motifs d'une grâce infinie : cornes d'abondance croisées, surmontées de masques ailés, chimères affrontées de chaque côté de vases de fleurs, petits génies placés au-dessus de mascarons accompagnés de draperies ; puis, dans les fonds, entre ces motifs principaux, se dessinent les trophées, les aigles, les guirlandes délicates, le tout à profusion, mais si savamment exécuté que la composition demeure très claire et très lisible. Cet intérieur de coupe est un véritable triomphe et l'artiste semble avoir mis une certaine coquetterie à le déguiser tout d'abord aux yeux du spectateur déjà ébloui par la somptuosité de sa création.

Tous les procédés dont peut disposer l'orfèvre ont été mis en pratique pour réaliser ce chef-d'œuvre : la plus grande partie du monument est en argent fondu, puis ciselé ; mais quelques parties sont obtenues au repoussé, et les émaux translucides et opaques s'insèrent entre des surfaces gravées de la façon la plus minutieuse. Ce n'est pas seulement aux émaux que Jamnitzer a demandé une variété infinie de tons, destinée à faire vibrer en quelque sorte son surtout : certaines parties du métal sont restées en argent blanc,



[illegible] coupe, vase [illegible] que
[illegible] gen [illegible] s [illegible]
[illegible] chés [illegible]nant [illegible]
[illegible] qui [illegible] présente [illegible]
[illegible]ement [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] tif [illegible]
[illegible]
[illegible] par quoi [illegible]
[illegible] se [illegible]
[illegible] stre, d'où s'élance, [illegible]
[illegible] de [illegible] si [illegible]
[illegible] à l'intérieur [illegible]
[illegible] que [illegible]
[illegible] est une merveille
[illegible]
[illegible] d'[illegible] du vase
[illegible] le dont [illegible]
[illegible]
[illegible] circulaires, [illegible]
[illegible] des [illegible]
[illegible]
[illegible] petits
[illegible]
[illegible] se [illegible]
[illegible] profusion [illegible]
[illegible] très [illegible]
[illegible]
[illegible] etterie à [illegible]
[illegible] par sa [illegible]

[illegible] orfèvre ont été mis en
[illegible] la plus grande partie du
[illegible] mais quelques [illegible]
[illegible] translucides et opaques
[illegible] façon la plus minutieuse.
[illegible] Jacquitzer a [illegible] une
[illegible] en quelque [illegible]
[illegible] argent [illegible]



Wenczel Jamnitzer f. Heliog. Fillon et Heuse

SURTOUT DE TABLE

EN ARGENT DORÉ ET ÉMAILLÉ

(Collection de M. le Baron Henri de Rothschild)

Gazette des Beaux Arts Imp. Paul Moglia

d'autres ont été dorées d'or jaune, d'autres d'or rouge; on a obtenu de la sorte trois aspects très différents du même métal. On demeure véritablement confondu en songeant au travail que représente un pareil objet qui, malgré sa dimension (1 mètre de haut, 42 centimètres de diamètre), a été traité avec la même finesse et le même soin que s'il se fût agi d'une bague ou d'un pendant de cou.

Sans doute, tout n'est pas à louer dans cet ensemble et plus d'un connaisseur délicat trouvera que Jamnitzer ne s'y est pas montré assez sobre, que le dessin de son vase est un peu tourmenté, que les ornements sont trop nombreux, que quelques-uns même gâtent dans une certaine mesure le galbe de l'objet. Mais ce sont là des reproches qu'on peut adresser presque universellement à l'orfèvrerie de la seconde moitié du XVIe siècle. Les livres de modèles dessinés ou gravés, répandus en si grand nombre à ce moment, ont mis entre les mains de tous les artisans un arsenal de motifs de décoration dont plus d'un a abusé. Jamnitzer, malgré tout son savoir et son originalité, y a puisé largement, et plus d'un des ornements qu'il a employés se retrouve soit sur d'autres pièces sorties de ses mains, soit sur des œuvres de ses contemporains. Je n'y vois aucun mal, et ce n'était point de sa faute si l'art décoratif de la seconde moitié du XVIe siècle avait pris un caractère international, grâce aux modèles de provenances diverses, partout copiés et recopiés. Le goût du compliqué et du surchargé n'est pas non plus imputable à Jamnitzer; ce très grand artiste n'a pas créé un style; il a bien plutôt subi la mode du temps où il vivait. Mais, même en admettant tous les reproches qu'on a faits à cet art, il faudrait encore reconnaître que nous avons, dans ce somptueux surtout, l'expression la plus complète de l'art de l'orfèvrerie allemande au déclin du XVIe siècle. Et cela est, je crois, quelque chose.

II

Notre musée du Louvre n'était, jusqu'ici, censé posséder aucune œuvre du célèbre orfèvre de Nuremberg. On pouvait regretter qu'en face des monuments d'orfèvrerie française, flamande ou italienne qui brillent dans la galerie d'Apollon on ne pût placer quelque morceau authentique, si modeste fût-il, sorti des ateliers d'Augsbourg ou de Nuremberg, au moment de leur plus complet épanouissement. Sans doute, le poignard à manche d'or émaillé des grands maîtres de Naples, quelques coupes du XVIIe siècle pouvaient, jusqu'à

un certain point, combler cette regrettable lacune. Mais rien, parmi ces objets, ne pouvait supporter une attribution au maître orfèvre de Nuremberg par excellence, à Wenczel Jamnitzer.

En réalité, nous étions plus riches que nous ne pensions et Jamnitzer figurera désormais en belle place dans la galerie d'Apollon, non point sous les espèces de son chef-d'œuvre, du surtout dont on vient de lire la description, mais cependant avec un monument qui, pour être plus modeste, n'en est pas moins très caractéristique.

Cet objet n'est qu'à demi inconnu, puisqu'il figure sous le numéro 852 dans le *Catalogue des émaux et de l'orfèvrerie* rédigé avec tant de soin par le regretté Alfred Darcel; il se trouve encore sommairement indiqué dans le catalogue de Laborde (nº 853), paru dès 1857. Mais, pourquoi ne le dirai-je pas? Ni Darcel, qui attribue la pièce au XVIIe siècle, ni Laborde n'ont soupçonné son importance et il ne serait véritablement pas équitable de leur en faire un reproche : à l'époque où ils écrivaient l'un et l'autre, l'orfèvrerie allemande n'était guère connue, et les poinçons dont elle est marquée n'avaient pas encore été relevés avec le scrupule qu'on a apporté depuis à cette minutieuse, mais si utile besogne.

De vieux habitués du Louvre, auxquels j'ai montré le monument, m'ont dit l'avoir vu autrefois dans les vitrines; cependant, je puis affirmer que, depuis une vingtaine d'années au moins, il a séjourné en magasin, portant encore la peine du jugement formulé pendant la Révolution : objet de mauvais goût. C'est grâce à ce jugement qu'il nous est parvenu mutilé, incomplet, car nul doute que, si on l'avait trouvé au goût du jour, on l'aurait jalousement conservé, bien en évidence, dans nos collections nationales; on lui aurait épargné le séjour des Tuileries et autres résidences où tant d'œuvres superbes, grâce à une incurie séculaire, ont trouvé la ruine.

Mais je ne veux pas me donner le plaisir facile et le ridicule aussi de dénigrer mes prédécesseurs; j'avoue très humblement que c'est le hasard qui m'a permis de remettre la main sur ce monument de Jamnitzer et d'enrichir ainsi, sans qu'il en coûte un denier à l'État, la galerie d'Apollon. Parcourant, à la recherche de l'origine de quelques-uns des monuments que renferme cette salle, l'*Inventaire général du mobilier de la Couronne* sous Louis XIV, publié par M. Guiffrey, je fus frappé par la mention suivante, qui éveilla de suite dans mon esprit le souvenir de quelque chose de *déjà vu* :

« 220. Un bassin d'argent vermeil doré, cizelé autour du bord d'ornemens crotesques et de cartouches dans lesquelles il y a de petits morceaux

d'argent damasquinez fonds noir, et dans le milieu dudit bassin il y a une manière de terrasse sur laquelle sont trois rochers et tortues, et autour il y a des escrevisses, grenouilles, anguilles, herbes et autres, le tout émaillé au naturel, de diamètre 16 pouces.

« 221. Un vaze d'argent vermeil assortissant au dit bassin, enrichy



BASSIN D'AIGUIÈRE EN VERMEIL, PAR W. JAMNITZER

(Musée du Louvre.)

de scorpions, lézards, escrevisses, anguilles et tortues, et des festons de fleurs et de fruits, avec son anse en serpent, hault de 14 pouces 1/2.

« *Nota.* — Qu'il manque quelques feuilles ».

Je reconnus dans le « bassin d'argent vermeil doré » le plateau décrit par Darcel et que, partageant les préjugés de mes prédécesseurs, j'avais continué à considérer comme une œuvre déplorable. Néanmoins le poinçon annoncé par Darcel, un N et un W, me fit dresser l'oreille et j'eus hâte, la pièce en mains, de vérifier

cette indication : c'était bien le poinçon de Nuremberg, accompagné d'un autre poinçon composé d'un W et d'un écusson, que portait le revers du bassin ; mais où Darcel avait vu quelque chose comme une grappe de raisin, je reconnus tout de suite, grâce au livre de M. Rosenberg[1], le poinçon bien connu de Wenczel Jamnitzer : le W accompagné d'un écusson chargé d'une tête de lion. Ces marques, frappées deux fois, sous l'ombilic et sous le bord, ne pouvaient laisser aucun doute dans mon esprit. Seulement, l'inventaire de Louis XIV annonçait un bassin et un vase, et je ne trouvais qu'un bassin. Une autre indication, gravée sous le plateau, le numéro 37, me fit me reporter à l'*Inventaire des Diamants de la Couronne*, publié en 1791 par ordre de l'Assemblée Nationale, et, dans la seconde partie de cet inventaire, à la page 177, je trouvai la description suivante :

« 37. Aiguière d'argent doré, ayant pour anse une couleuvre ; le corps est orné d'une tête placée entre deux cornes d'abondance, de tortues, d'écrevisses, de lézards, de scorpions et de serpens en relief, ainsi que de guirlandes composées de feuilles, de fleurs et de fruits colorés ; son plateau ou bassin est porté sur un pied rond ; l'intérieur de ce plateau est chargé de grenouilles, d'écrevisses, de serpens, de tortues, de feuilles et de fleurs colorées ; le rebord extérieur du plateau offre des coquilles en relief et six espèces d'amandes d'argent damasquiné ; la sculpture est d'un mauvais goût.

« Cette aiguière a quatorze pouces de haut et son plateau dix-sept pouces de diamètre ; pesant ensemble vingt-huit marcs, estimée douze mille livres, ci 12.000. »

Ces mêmes pièces, je les retrouvai portées, en 1802, à l'inventaire du Musée central des Arts et affublées d'une attribution à Benvenuto Cellini[2].

Le bassin et l'aiguière ayant traversé heureusement la période révolutionnaire, il y avait de grandes chances pour les retrouver sous le premier Empire. En consultant l'inventaire du musée dressé à l'époque du premier Empire, je rencontrai en effet (folio 616) l'aiguière

1. *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Francfort. 1890, in-8°.

2. *Inventaire des objets d'art remis par l'ancienne administration du Musée au citoyen Denon, directeur général* [du Musée central des Arts] (22 novembre 1802) : « N° 477. Aiguière à anse avec son plateau, dont le fond est en vermeil et la gorge en or ; le vase et le plateau sont couverts d'émaux en ronde bosse représentant des plantes et des animaux aquatiques. Ouvrage de Benvenuto Celini ». Ancienne estimation, 12.000 ; nouvelle, 4.800 liv. » (Archives du Musée du Louvre.)

et le bassin décrits dans un même article, mais sans numéro, accompagnés de cette annotation marginale : « Thuilleries, le 29 mars 1810. » Cette simple mention explique la disparition de l'aiguière, qui demeura vraisemblablement seule aux Tuileries, puisqu'en 1816 nous trouvons le bassin porté de nouveau sur les inventaires du musée du Louvre, sous le numéro 484. Cette aiguière dut suivre le sort commun de beaucoup d'objets qui, transférés du Louvre au Palais des consuls devenu impérial ensuite, puis royal, puis de nouveau impérial, furent anéantis dans l'incendie de 1871. Du moins, tout le fait présumer; car, si une pièce de ce genre eût été dérobée, il est vraisemblable que, depuis ce moment, elle eût reparu et attiré l'attention des amateurs. Il faut donc la considérer comme perdue. Et, une fois de plus, c'est le cas de s'élever contre cette coutume bizarre et abusive, si enracinée dans notre pays qu'on paraît vraiment émettre une opinion exagérée en affirmant que c'est un crime de lèse-nation que de meubler la demeure des divers chefs d'État qu'il a plu à la France de se donner successivement avec des œuvres d'art qui ne devraient jamais quitter les dépôts artistiques accessibles au public. Le pays les a achetés assez cher, d'abord sous l'ancien régime, puis par la Révolution, pour que ces chefs-d'œuvre, utiles à l'éducation et à l'instruction artistiques de tous, ne soient pas confisqués au profit de quelques-uns ou, pis encore, envoyés à l'étranger pour y orner diverses ambassades, légations ou administrations qui n'ont rien de commun avec les arts. Mais cette manie décorative, si funeste à la conservation de nos richesses nationales, est tellement invétérée dans notre pays que je ne pense pas qu'elle prenne sitôt fin. Néanmoins, on me permettra, — dans le désert, sans doute — d'élever la voix pour ne me solidariser en aucune manière avec ceux qui ont concouru à cette dilapidation néfaste que tôt ou tard la postérité qualifiera de sauvage. L'aiguière de Jamnitzer est un exemple entre mille de cette sage administration des richesses nationales qu'aucun pays d'Europe ne s'est avisé d'imiter. Combien d'exemples plus récents de la même incurie pourrait-on citer !

Revenons à notre bassin. De grande dimension (diamètre, $0^{m}45$), il est porté sur un pied circulaire de médiocre hauteur ($0^{m}10$), qui cependant dénote chez l'artiste l'intention de ne point faire un plateau tel que les construisaient généralement les orfèvres du XVIe siècle.

L'ombilic est extrêmement saillant : au centre se trouve une plaque d'argent doré sur laquelle est repoussé un écusson vide qui paraît avoir pris la place d'armoiries qu'on a eu sans doute quelque

intérêt à faire disparaître. Autour de cet écusson, sur l'ombilic même, sont figurés en relief trois rochers surmontés d'une végétation luxuriante recouverte d'émaux à froid, et, entre ces véritables buissons, sont fixées des tortues identiques à celles qui figurent dans certaines parties du surtout de la collection Rothschild. Sur le fond du bassin, doré d'or rouge, sont rapportées des couleuvres, des écrevisses et des tiges végétales, le tout soigneusement ciselé et rehaussé d'émaux à froid qui donnent à toute cette ornementation les tons naturels. Le bord rapporté, enfin, est orné d'un motif d'ornement douze fois répété, chaque motif étant séparé du suivant extérieurement par une amande décorée d'arabesques, intérieurement par une coquille : tous ces motifs se retrouvent également sur la pièce de la collection Rothschild. La reproduction qui accompagne ces lignes me dispensera, du reste, de donner la description détaillée d'un objet d'une ciselure aussi minutieuse et d'une composition aussi compliquée. Je rappellerai toutefois que, par une singulière fantaisie, que j'ai plus haut signalée, tout le bord du bassin a été doré d'un or jaune qui oppose ses tons plus froids aux tons de l'or rouge répandu sur le fond de la pièce.

Au revers, on aperçoit les écrous, en forme de rosettes, destinés à maintenir les motifs de décoration fixés à l'intérieur du bassin, motifs dont un certain nombre manquent aujourd'hui, mais qu'il est assez facile de concevoir, tous étant régulièrement et symétriquement distribués. Il ne me reste plus à signaler, pour compléter cette brève description, que les poinçons deux fois répétés sous le fond du bassin et sur ses bords, poinçons qui authentiquent et donnent le nom de l'auteur du monument : N (poinçon de la ville de Nuremberg) ; W surmontant un écusson chargé d'une tête de lion de face, marque particulière de l'orfèvre Wenczel Jamnitzer.

Il serait intéressant de savoir comment cette pièce est entrée dans le trésor de Louis XIV ; mais j'avoue n'avoir pu, malgré quelques recherches, trouver la solution de cette énigme. Fut-elle achetée en Allemagne pour le roi, comme plusieurs monuments que renferme aujourd'hui la galerie d'Apollon ? Entra-t-elle dans le trésor royal par droit de conquête ? Autant de questions auxquelles, pour le moment, il m'est impossible de répondre. Cependant, je ferai remarquer encore une fois que le disque qui forme le centre de l'ombilic a dû être changé ; il n'est point de même travail ni de même dorure que le reste de la pièce ; il semble, en vérité, qu'on ait voulu faire disparaître soit un écusson d'armoirie, soit un emblème d'un premier possesseur qui eût choqué le grand roi. Tout ce qu'on peut assurer,

c'est que ce monument est entré dans le trésor royal avant le 24 mars 1684 ; en effet, l'inventaire est arrêté à cette date par le garde du trésor du Metz, au n° 223 : aiguière et bassin portent dans cet inventaire le n° 220.

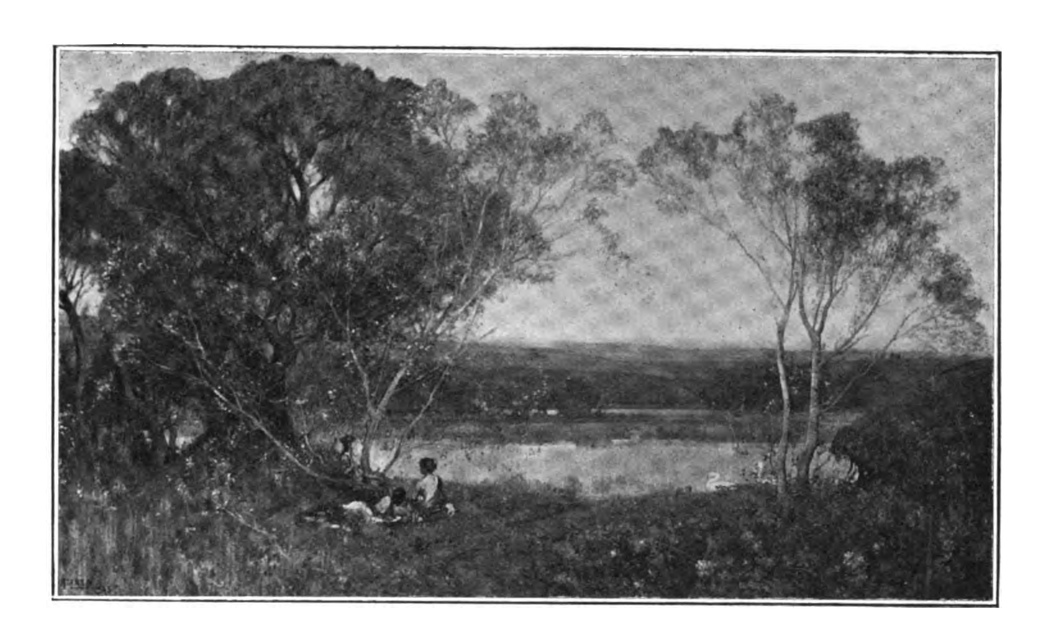
Après avoir restitué à Wenczel Jamnitzer un monument nouveau et aux collections du Louvre un spécimen important d'un style qui n'y était point représenté, il faut que j'en vienne à une hypothèse qui m'était venue à l'esprit et qu'avaient émise aussi plusieurs personnes auxquelles j'avais présenté l'œuvre de l'orfèvre de Nuremberg. L'idée d'employer dans la décoration des animaux peints ou émaillés au naturel, des écrevisses, des tortues, des couleuvres, ou bien des plantes qui, n'étaient leurs médiocres dimensions, pourraient passer pour des moulages pris sur nature, toute cette ornementation que le rédacteur de l'inventaire de 1791 qualifiait de « mauvais goût », que nous trouvons sur le surtout de la collection Rothschild comme sur le bassin du Louvre, tout ce qui constitue le style compliqué et bizarre que nous révèlent ces deux pièces, tout cela est-il bien allemand? L'idée première d'un semblable décor a-t-elle germé dans la tête du grand artiste de Nuremberg? J'avoue que j'avais quelque doute à ce sujet et que j'aurais trouvé volontiers dans les œuvres de Wenczel Jamnitzer, orfèvre, un souvenir des œuvres de Bernard Palissy, céramiste.

Cette idée, ou plutôt ce sentiment, il le faut abandonner. Je ne sais si Jamnitzer est le père de ce genre de décor ; en tous cas, Jamnitzer ne s'est pas inspiré de Palissy. La date de l'acquisition par la ville de Nuremberg du surtout de la collection Rothschild, 1549, s'oppose à toute supposition de ce genre. Ce surtout était achevé que Palissy en était encore à la période des essais. Jamnitzer, né à Vienne en 1508, établi à Nuremberg vers 1534, mort en 1585, est contemporain de Palissy ; il a une carrière artistique parallèle à la sienne ; mais jusqu'ici, sauf par de vagues traditions de voyages que Palissy aurait faits en Allemagne, traditions qui ne reposent sur aucune donnée historique certaine, il n'est point permis de supposer que les deux artistes aient eu des rapports, même indirects, et, par conséquent, aient pu exercer l'un sur l'autre une influence quelconque. Il est probable que Jamnitzer n'est pas l'inventeur de ce style particulier; quant au style de Palissy, je reviendrai peut-être quelque jour sur ses origines, plus complexes qu'on ne le croit généralement. Mais constater à la même époque, chez deux artistes

dont l'un vit à Nuremberg et l'autre à Saintes et qui ne se connaissent point, les mêmes tendances naturalistes dans toute leur exagération, n'est-ce point la meilleure démonstration du caractère international des arts industriels de la Renaissance? Et alors, que deviennent ces étroites classifications par provinces dans lesquelles on a essayé, avec un succès médiocre d'ailleurs, de distribuer les divers produits de l'art industriel français du XVIe siècle? Espère-t-on vraiment se faire une idée exacte de l'évolution générale de l'art, en se mettant ainsi des œillères, en n'en considérant qu'un point secondaire, sans chercher à en embrasser l'ensemble?

ÉMILE MOLINIER





LES SALONS ANGLAIS EN 1898

NEW GALLERY — ROYAL ACADEMY — INTERNATIONAL SOCIETY



Un pèlerinage de dévotion et de tristesse nous attirera d'abord à la New Gallery, où figure pour la dernière fois sir Edward Burne-Jones, le maître que l'art vient de perdre. Une irrésistible mélancolie vous prend à songer que ces deux toiles admirables sont les dernières qui sortirent de cette « grange » où le poète savait vous accueillir avec tant de grâce et où toute son existence se passa à créer le beau. *The Prioress Tale* et *Saint Georges* resteront parmi les œuvres les plus complètes de celui qui peignit *Le Miroir de Vénus*, *Briar Rose*, *L'Amour dans les ruines*, *L'Escalier*

d'or. Il n'exprima jamais son rêve de beauté avec un charme plus exquis, avec des moyens plus parfaits. La vision de ce saint Georges si juvénile, si nerveusement souple dans sa cuirasse aux reflets adoucis, s'impose comme définitive. Ce n'est plus le saint Georges luttant, comme il a été perpétué par la tradition, mais le héros après la victoire ; derrière lui est le corps du dragon tué; à ses pieds, une pâle floraison d'iris; sur son bouclier reste fixée l'image de la mystérieure princesse qu'il a arrachée au monstre. De toute l'œuvre se dégage un charme unique, qui vous enveloppe comme d'une atmosphère délicieuse d'irréalité et de rêve. Cependant, l'admirable souci de la ligne, la noblesse du dessin, toutes les ressources d'un coloris intense caractérisent davantage encore l'autre envoi de Burne-Jones, *The Prioress Tale*, où, sur un fond comme les affectionnent les quattrocentistes, se détache le groupe harmonieux de la femme doucement penchée vers l'enfant. Ce ne sont pas là des compositions d'une aussi grande envergure que telles autres du maître, *L'Étoile de Bethléem* ou *Le Pèlerin d'Amour*, dont elles supporteront pourtant le voisinage, le jour où l'œuvre intégral de Burne-Jones sera réuni en une seule exposition. Rarement, néanmoins, sa sensibilité apparut aussi distinctement, en même temps que son art suprême, inimitable, du dessin.

La *Gazette* devant rendre prochainement un complet hommage à Burne-Jones, nous nous arrêtons... Hélas ! son génie nous semble plus grand encore lorsque nous regardons *Le Chant du soir*, de M. Strudwick. Évidemment, le groupement de ces femmes, cette mystérieuse pénombre, d'une ornementation riche et compliquée, nous révèlent un sens particulier et raffiné de la décoration. Mais on y cherche vainement, dans le type des personnages et l'arrangement des draperies empruntés à Burne-Jones, la noblesse élégante du vieux maître.

M. George Frederick Watts, dont l'activité ne se ralentit pas, s'impose une fois de plus à l'admiration du visiteur avec plusieurs toiles. Ses deux portraits, celui d'un enfant surtout, continuent la liste des œuvres significatives auxquelles il nous a accoutumés. D'un caractère à part est sa grande composition : *Can these bones live?* (*Ces os peuvent-ils vivre?*), qui semble faire suite au *Sic transit*[1] déjà peint par lui-même. Avec ce linceul, pesante draperie jaune

1. Ce tableau se trouve parmi ceux dont la générosité de sir Henry Tate a doté l'Angleterre.

qui se relève pour laisser voir des débris de squelette, avec ces branches brisées comme par un vent de suprême tempête, avec ce ciel d'apocalypse, M. Watts a composé un ensemble d'une formidable simplicité. Mais il semble que dans sa conception, dont la haute portée n'échappera à personne, il ait peut-être outrepassé les limites de l'art plastique, et je n'hésiterai pas à préférer le *Pâris sur le mont Ida* exposé l'an passé, ou *L'Amour triomphant* dont je parlerai en le rencontrant à la Royal Academy.



Avec l'autorisation de M. Hollyer.

SAINT GEORGES, PAR BURNE-JONES

(Salon de la N. G., Londres.)

Un certain nombre de toiles retiennent encore le visiteur dans cette New-Gallery, si heureusement aménagée pour voir et goûter la peinture. M. Holman Hunt nous montre une tête de Christ dont la curieuse technique rappelle son *Triomphe des Innocents*, du musée de Liverpool; M. Fernand Khnopff est toujours délicatement imaginatif; M. Alma Tadema expose un charmant petit portrait d'homme ; M. Moffat Lindner une jolie marine; M. René Billotte une délicate vue de Dordrecht ; MM. Harcourt, Walter Crane, Waterhouse se signalent également par des œuvres intéressantes.

Dans la première salle de la New Gallery, on est attiré par une toile d'une palette délicieusement claire. Une jeune femme nue, une sorte de nymphe de la mer, comme celles qu'évoque M. Ary Renan avec sa délicieuse

sensibilité, surgit de l'eau, s'inclinant vers une des mouettes qui l'effleurent de son vol. Tout autour d'elle, c'est, sur la mer et sur les falaises, la belle clarté d'un matin de printemps, fine harmonie de blanc légèrement bleuté qui enveloppe toute la scène. L'auteur de ce tableau, M. Wilfrid von Glehn, l'un des jeunes artistes les plus pleins de promesses de l'Angleterre, semble avoir accompli un pas décisif cette année. A côté de cette œuvre, que nous préférons pour ses qualités de coloris et l'élégance facile de son dessin, M. Wilfrid von Glehn expose à la Royal Academy le portrait de Mme F. Cohen, et, à la Société internationale, un pastel de jeune fille et un portrait de M. Farqharson.

En parcourant la Royal Academy cette année, on ne laisse pas d'être frappé par les paysages exposés et les progrès toujours très nettement affirmés de l'école anglaise en cet art.

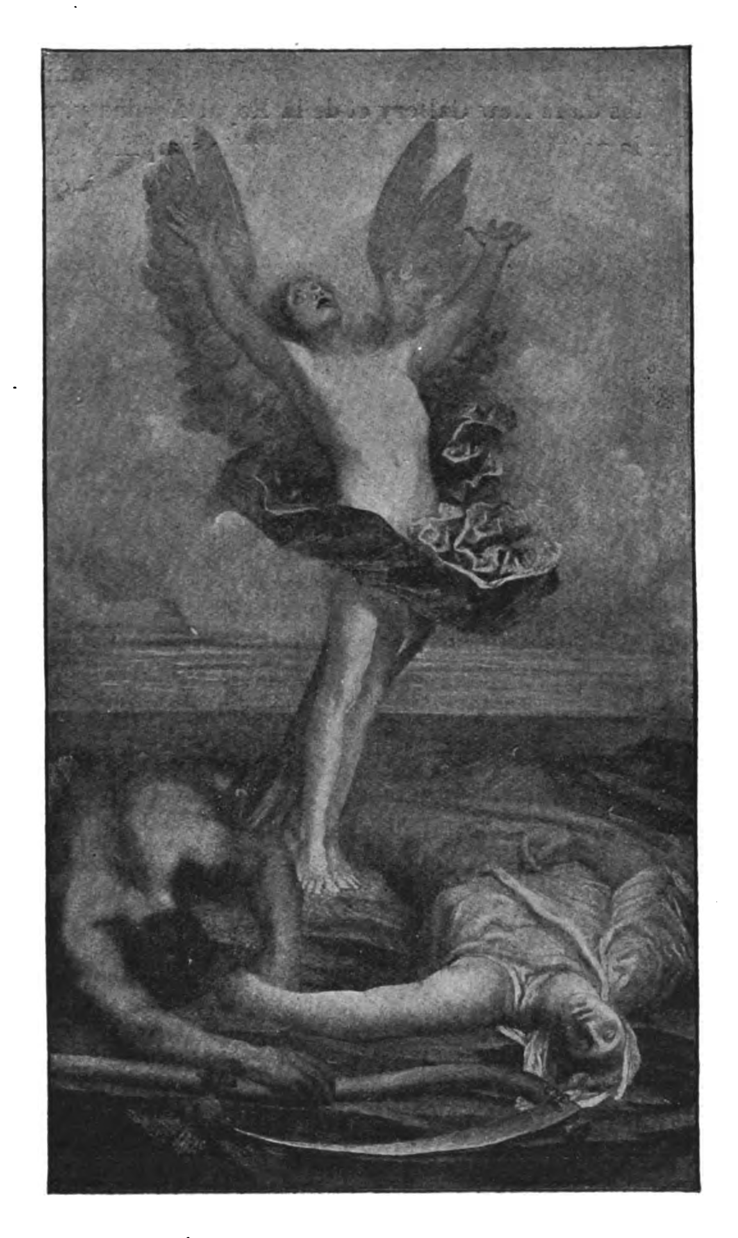
Les quelques excellents esprits qui ont fait connaître en France la peinture anglaise contemporaine me paraissent avoir négligé jusqu'ici ce groupe des paysagistes[1], pourtant si intéressants, et des noms comme ceux de Farqharson, Alfred East, David Murray, Stott, Haughton, Reid, ne sont guère connus chez nous comme ils mériteraient de l'être. La caractéristique essentielle de cette école réside dans son interprétation simple et consciencieuse de la nature. Les paysagistes anglais contemporains ont pris une voie toute différente de celle de nos impressionnistes. Ne leur demandez pas les hardiesses de l'inimitable Turner, mais plutôt la facture sobre et précise de Constable. De là, parfois, leur manque de hardiesse et une certaine étroitesse d'envergure. Ils sont, du moins — et c'est la raison de leur charme, — les peintres très véridiques de la terre anglaise, avec ses horizons très doux, ses lignes calmes et harmonieuses, sa lumière apaisée.

Ainsi de cette *Église solitaire,* de M. David Murray, ruine d'une si prenante mélancolie dans la solitude des grandes plaines. J'aime encore, du même peintre, ce *Jour d'été,* d'un vigoureux coloris et d'une heureuse composition, et ces *Fleurs des champs* qui ondulent en une ligne indéfinie, sous un ciel strié de nuages. M. Davis a un *Matin d'automne* et un *Soir de Juin* finement lumineux. M. Noble Barlow fait, dans un paysage très simple et un peu gris, surgir de blanches apparitions des eaux paisibles d'un lac. M. Arthur Meade érige de

1. Afin de ne pas abuser des classifications, j'ai réuni en un seul groupe les Écossais et les Anglais.



grands arbres éplorés dans les solitudes du Dorset, et on ne saurait



L'AMOUR TRIOMPHANT, PAR M. WATTS

(Salon de la R. A., Londres.)

rester insensible aux toiles d'une vision à la fois aussi pénétrante et aussi discrète qu'expose M. Aumonier.

M. Farqharson et M. Alfred East sont deux artistes de premier

ordre. M. Farqharson, que nous connaissions plus particulièrement jusqu'ici comme peintre de l'Écosse, apporte à un paysage de Hollande, très largement traité, la même acuité d'observation. M. Alfred East prête à son œuvre une sensibilité plus délicate; personne, parmi les paysagistes de la New Gallery et de la Royal Academy, n'arrive à faire parler la nature avec une aussi éloquente simplicité, à arracher à un paysage d'automne tout le secret de sa tristesse, à envelopper aussi délicatement les rives de la Tamise de brumes légères. Évidemment, l'art de Corot paraît avoir souvent hanté M. Alfred East. C'est bien là l'élégance, la légèreté et la simplicité de notre maître paysagiste. Mais ce ne serait pas rendre justice à M. Alfred East de le considérer seulement comme un imitateur textuel de Corot; car, s'il s'inspire souvent de lui, s'il s'est assimilé bien des ressources de sa technique, il n'en reste pas moins personnel dans la composition et l'arrangement de ses paysages qui le signalent plus que jamais à l'attention. Il ne convient pas d'oublier M. Leader et ses vues de Surrey, M. Mac Whirter, M. Frank Walton et M. John R. Reid, qui expose à la New Gallery un beau *Moulin*, dans la manière de Constable.

La toile capitale de l'Academy de 1898 est certainement *L'Amour triomphant,* de M. G. F. Watts. M. Watts, dont le génie a fixé en des portraits superbes les traits des hommes les plus illustres de son pays, tels que Rossetti, Swinburne, Tennyson, William Morris, Robert Browning[1], poursuit, dans une série de toiles, la réalisation de certaines grandes allégories qui le hantent. Pour lui, tel est du moins l'idée générale qui se dégage de sa seconde manière, l'art est avant tout un moyen servant à exprimer les grandes idées qui le hantent. Ici, comme dans le *Sic transit* et dans bien d'autres toiles, M. Watts se montre particulièrement soucieux du but à atteindre, de la grande leçon à donner. L'artiste a, suivant lui, une mission moralisatrice à laquelle il ne saurait faillir et qui prime toute question d'esthétique pure. C'est dans cet esprit qu'il a peint l'*Amour triomphant*, que sa belle facture fera préférer à la toile de la New Gallery, et égaler à *L'Amour et la Mort,* qui fut exposé, avec son œuvre complet, en 1896. Le sens même qui se dégage de ce tableau, où, entre ces deux êtres vaincus par la Mort, l'Amour surgit, triomphant et sublime, apparaîtra assez clairement pour qu'il ne soit pas besoin d'y insister. Et qu'importe, du reste, la signification de l'œuvre, si elle

1. M. Watts a donné ces portraits à son pays. Ils figurent presque tous à la Galerie nationale de portraits.



est belle, si elle vaut par la splendeur du coloris, par la beauté du geste, par la puissance décorative de l'ensemble ! L'art n'a-t-il pas en lui-même sa propre raison, qui est la beauté ? Et n'est-ce pas



PORTRAIT DE Mme E. F., PAR M. J. SARGENT

(Salon de la R. A., Londres.)

le méconnaître que de lui prêter une mission quelconque ? Que M. Watts soit un grand penseur, nous ne le discutons pas ; mais, lorsqu'on se trouve en face de *L'Amour triomphant,* de si puissante envolée et de si splendides qualités techniques, on ne peut s'empêcher de négliger le vouloir initial du maître et de le considérer avant tout comme un grand peintre. M. Watts, hâtons-nous de le dire et

quelles que soient ses aspirations, est digne de tenir seul le rang qu'il partageait naguère avec Burne-Jones.

Comme toutes les années, les bons portraits ne manquent pas aux Salons anglais. Ceux de M. Sargent se détachent parmi les autres toiles en une exubérance de force et de grâce, œuvres d'une brillante virtuosité qui se double d'observation solide, à tel point que ses admirables portraits resteront, j'en suis sûr, parmi les documents les plus précieux sur la femme de notre temps. Toutes les femmes peintes par M. Sargent, chacune avec sa caractéristique propre, chacune exprimée par le tempérament de l'artiste suivant son tempérament à elle, proclament impérieusement la puissance de ce maître du portrait moderne. Qui donc oublierait cette *Mme Thursby,* si souple dans sa longue robe mauve, ou ce portrait de *Mme Ernest Franklin,* si doucement alanguie, ou ce portrait de *M. Asher Wertheimer,* où le peintre a fait deviner, avec tant d'ironie, la finesse astucieuse de son modèle, et, par-dessus tout, cette toile éclatante qu'il a intitulée *Portrait d'une dame?* Le sens souverain de la ligne, la couleur maniée avec un incomparable brillant, font de ce portrait une œuvre qui reste dans le souvenir.

Après des toiles comme celle-là, il en est encore de très intéressantes : les portraits de la *Duchesse de Somerset,* revêtue d'un somptueux costume, de *Lady Jane Seymour,* par sir Edward Poynter, ou le digne et noble *Lord Peel* de M. Orchardson, ou encore *M. Henry Tate* et *M. Herbert Spencer* par M. Herkomer. M. J. J. Shannon ajoute chaque année à son art un charme de plus, charme parfois un peu facile et doucereux, il faut en convenir. Cependant, son tableau de l'International exhibition, *Miss Kitty,* est une jolie chose, et l'on goûte à nouveau la grâce vivante de cette jeune femme montant les marches d'un escalier, toile qui figurait à une exposition de M. Shannon en 1896.

Les gens de la campagne, les scènes quotidiennes de la vie des champs ont à nouveau tenté M. H. La Thangue et lui ont inspiré des pages curieuses, telles que son *Repas des moissonneurs,* où les figures des paysans ressortent si violemment sur la clarté brutale du feu, et, sous le titre de *Lassitude,* cette vieille femme qui revient de l'ouvrage, accablée sous son fardeau. Il nous semble que si M. La Thangue se dépouillait plus complètement du procédé qui consiste à figurer l'atmosphère en larges hachures et sans la perspective suffisante, nécessaire, il deviendrait le Millet de son pays. C'est là du moins l'impression que j'emporte de son œuvre.

La belle peinture que celle de M. Lorimer ! Comme il est bien composé, bien construit, de bonne qualité de coloris, ce grand portrait qui groupe en un ensemble séduisant une mère et ses enfants ! Voilà qui nous fera déplorer davantage encore l'absence de M. Lorimer aux Salons français de cette année.

M. Alma Tadema continue avec sa *Conversion de Paule* la série



Avec l'autorisation de MM. Dowdeswell, Londres.

LA VÉRITÉ, PAR M. BYAM SHAW

(Salon de la R. A., Londres.)

de tableaux auxquels il doit son universelle réputation. Mais quel regret lorsqu'on voit ce peintre, qui pourrait, avec sa technique parfaite, être un moderne Terburg, se cantonner ainsi, de par la volonté du public et la consécration de la mode, dans un genre où son ingéniosité et ses qualités d'observation n'apparaissent pas suffisamment ! Puisant aux mêmes sources, M. Poynter expose une *Danse ionienne* où l'inspiration paraît le céder à la scrupuleuse recherche du détail.

M. Abbey a, cette année encore, une toile inspirée par Shake-

speare. Dans son *Roi Lear*, représentant la scène où Cordélia dit adieu à ses sœurs, il a su trouver la vraie puissance dramatique, en évitant l'aspect trop théâtral de son Hamlet de l'an passé.

La délicate imagination de M. Waterhouse nous a valu *Flore et les Zéphirs,* composition charmante, d'une jolie exécution, quoique peut-être un peu doucereuse.

M. Byam Shaw, un tout jeune artiste anglais, a su, depuis quelques années déjà, fixer sur lui l'attention du public et de la critique. Ses *Love's Baubles*, qui figuraient à la Royal Academy l'an passé, ont été achetés d'enthousiasme par le musée de Liverpool et se trouvent maintenant tout près du chef-d'œuvre de l'école préraphaélite, *Le Rêve du Dante,* de Rossetti. L'on a voulu sans doute affirmer par là, et avec beaucoup de raison, non seulement le talent de M. Byam Shaw, mais encore les liens étroits de parenté qui l'unissent à des artistes comme Rossetti et Ford Madox Brown, ainsi qu'à Millais, dans sa première manière du moins. M. M. H. Spielmann, le biographe de Millais[1], a apprécié très justement, dans un récent article[2], le talent de M. Byam Shaw. « Il faut dire, écrit M. Spielmann, que si Ford Madox Brown n'avait jamais vécu, l'art de M. Byam Shaw, tel que nous le connaissons et l'admirons maintenant, n'aurait peut-être pas existé. M. Byam Shaw a emprunté son inspiration avec franchise et intelligence à bien des sources. Il l'a trouvée, non seulement chez Madox Brown, mais encore chez Rossetti, chez Botticelli et chez M. Abbey lui-même. Le résultat n'en est pas moins très personnel, mais je me demande si M. Byam Shaw est arrivé à l'expression absolue que l'on est en droit d'attendre de sa puissance et de son individualité... ». Ce qui me frappe surtout chez M. Byam Shaw, c'est l'excessive vigueur du coloris, c'est l'inspiration facile et harmonieuse qui président à sa *Vérité* et à sa grande aquarelle, *Dame de pique*.

D'autres tableaux, ceux de M. Brangwyn, de M. Napier Hemy, de M. Stott, peuvent intéresser à plus d'un titre. Il y aurait du reste de la présomption à vouloir donner ici un aperçu complet de toutes les œuvres notables exposées à Londres en ce printemps de 1898. La tâche, déjà délicate lorsqu'il s'agit d'étudier en quelques pages les Salons anglais habituels, s'augmente cette année d'une difficulté plus grande encore, puisque l'Exposition internationale a, elle aussi, groupé un grand nombre de toiles significatives. Le critique qui

1. *Millais et ses œuvres*. Londres, William Blackwood.
2. *The Magazine of Art*, juillet 1898, p. 469.

étudie des œuvres encore aussi récentes peut seulement, comme l'écrivait M. de la Sizeranne, « attirer l'attention du public sur un point, lui demander de réfléchir sur une impression, plaider devant lui les intentions, les moyens, les circonstances. Il ne peut pas juger d'un mot ni imposer son jugement ».

C'est pour la première fois qu'a eu lieu cette année, sous la présidence de M. Whistler, l'Exposition internationale. Tandis qu'à la Royal Academy ou à la New Gallery on se trouve en présence de peintres anglais, les éléments les plus divers, les plus composites, constituent cette Exposition : vous y trouverez un Manet à côté d'un Hans Thoma, un Franz Stuck à côté d'un Jacques Blanche, un Aubrey Beardsley à côté d'un Puvis de Chavannes. Quelle que soit, en somme, l'excellence de certaines toiles et l'art de la plupart de ces peintres, on rapporte de cette exposition un sentiment indiscutable d'indécision, je dirai presque de malaise, au point de vue de l'ensemble du moins, car les belles choses n'y manquent pas.

M. Segantini se montre toujours épris des mêmes sujets ou plutôt des mêmes visions. Liée par les cheveux à un arbre, une mère dénaturée subit à jamais le châtiment de l'infanticide[1]; plus loin le même groupe se répète, et la grande plaine de neige que bordent les hautes montagnes est interminablement hantée par ces scènes d'angoisse. On se passerait volontiers, dans les tableaux de M. Segantini, de cet élément surnaturel, et ses beaux paysages gagneraient peut-être à se présenter à nous dans leur hautaine simplicité. Car M. Segantini est un grand paysagiste, et peut-être, ainsi que la *Gazette* l'a dit récemment, le seul vrai peintre des Alpes. La lumière vibre chez lui avec une incroyable limpidité; les moindres détails de la montagne se détachent dans toute leur transparence, tant le métier du peintre est admirable, tant sa vision est précise.

Certains tableaux méritent encore d'être mentionnés: les toiles d'une facture solide et simple de Hans Thoma ; les portraits de M. Guthrie, de M. Lavery, de M. Lorimer; une charmante toile de M. Anning Bell ; des fleurs délicates et vivantes de notre cher et grand Fantin-Latour, et des dessins d'une recherche si curieusement perverse dus à Aubrey Beardsley, qui, dans sa brève carrière, s'est montré un virtuose de la ligne.

Mais voici M. Whistler, avec quelques envois dont deux tout au

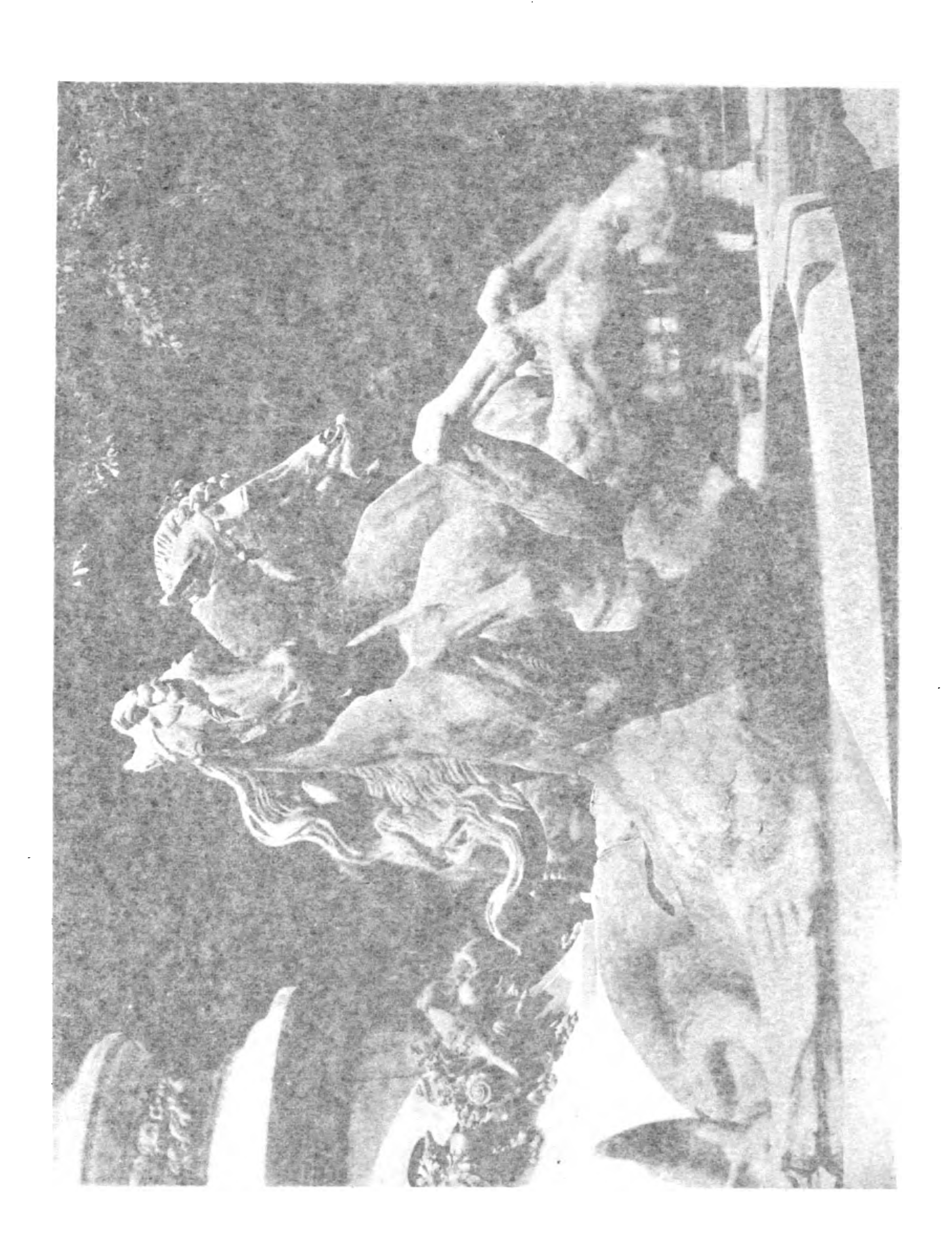
1. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIX, p. 305, la reproduction de cette célèbre toile de M. Segantini.

moins mériteront sans restriction le nom de chefs-d'œuvre. Le portrait de jeunes femmes dans des tons gris, d'un gris parfaitement nuancé et d'un modelé exquis, d'un geste à la fois si vivant et si harmonieux ; cette scène d'intérieur : une femme au piano, près de laquelle une petite fille se tient debout dans la lumière savamment graduée de la chambre; cette *Princesse des pays de la porcelaine,* d'une jolie grâce mièvre de poupée, toutes ces œuvres demeureront et enchanteront toujours. M. Whistler expose encore un portrait de lui-même, sombre et caractéristique, plusieurs petites toiles et eaux-fortes. L'œuvre magistrale de l'Exposition est évidemment là, et l'intérêt capital s'y concentre.

Certes, d'une promenade aux expositions de cette année, il subsistera difficilement une émotion d'art aussi profonde que celle ressentie devant les peintres milanais réunis au même moment au Burlington Fine Arts Club. Mais que la vue de ces Léonard, de ces Luini, de ces Sodoma d'où le génie rayonne si largement, ne nous rende pas injustes pour les modernes. Quoique beaucoup d'œuvres des Salons anglais ne présentent parfois qu'un intérêt secondaire, des noms comme ceux de Burne-Jones, de Watts, de Whistler, de Sargent se détachent de l'ensemble. De ceux-là l'on pourra dire sans parti pris d'aucune sorte qu'ils ont fait de la grande peinture.

HENRI FRANTZ





moins mériteront sans restr … n de chefs-d'œuvre. Le
portrait de jeunes femmes d … d'un gris parfaitement
nuancé et d'un modelé e … à la fois si vivant et
si harmonieux ; cette … femme au piano,
près de laquelle une … dans la lumière
savamment graduée d … *de pays de la*
porcelaine, d'une jol … toutes ces œuvres
demeureront et enc … expose encore
un portrait de lui- … plusieurs petites
toiles et eaux-fort … tion est évidem-
ment là, et l'int

Certes, d' … cette année, il
subsistera dif … fonde que cette
ressentie de … un moment au
Burlington … Léonard, de ces
Luini, de … ment, ne nous
rende p … beaucoup d'œuvres
des Sa … un intérêt … laire.
des … Watts, de Whistler, de
Sar … là l'on pourra dire sans
pa … fait de la grande peinture.

HENRI FRANTZ





Frémiet sc. — Héliog. Fillon et Heuse

CHEVAUX MARINS

Fontaine du Luxembourg

Gazette des Beaux Arts — Imp. Paul Moglia



LA COLLECTION CHARLES SCHEFER



La collection orientale de Charles Schefer[1], bien connue par les beaux morceaux qui en ont été montrés à différentes reprises dans des expositions publiques, vient d'être dispersée.

Longtemps conservée dans le petit hôtel de l'avenue Ingres, à Passy, non moins connu des orientalistes que le grenier voisin des Goncourt ne l'était des gens de lettres, des amateurs du XVIIIe siècle et des japonisants, cette importante collection avait par la suite trouvé asile dans le château de la Croix Saint-Alban. Pendant ses nombreuses villégiatures estivales, sur les bords du lac d'Annecy, à Menthon Saint-Bernard, Schefer s'était épris de notre belle Savoie et vint se fixer définitivement aux environs de Chambéry, dans une demeure que le goût de sa femme autant que sa propre science devaient transformer en un véritable musée.

1. Voir notre notice biographique dans la *Chronique des Arts* (12 mars 1898). Charles-Henri-Auguste Schefer, né à Paris le 16 novembre 1820, après un long séjour comme drogman en Orient, fut nommé professeur de persan (18 sept. 1857) à l'école des Langues Orientales vivantes, dont il devint administrateur en 1867, en remplacement de Reinaud; il succéda à Garcin de Tassy à l'Institut, le 29 novembre 1878; ses nombreux et savants ouvrages ont rendu son nom aussi célèbre à l'étranger qu'en France; il est mort à Paris le 3 mars 1898.

L'ancien château de la Croix, dont il ne reste que des soubassements, était construit dans une cour entourée de portiques et dominé par un donjon orné de la Croix de Savoie qui lui aurait, dit-on, donné son nom. Ce vieux château, commandant la route d'Aix à Chambéry, par Saint-Saturnin, fut en son temps une place fort redoutable, admirablement située. Une enceinte fortifiée composée d'un mur épais reliant huit tourelles et un fossé intérieur le défendaient contre toute surprise. Le manoir que Schefer acheta ne remonte qu'au commencement du siècle; construit sur une partie des fondations de l'ancien édifice, il était dans le plus triste état de délabrement; des deux tours qui flanquaient la façade ouest, celle du nord-ouest avait disparu; l'emplacement de la bibliothèque future était le pressoir; à l'exception d'une des huit tours, la base des autres existait seule : il fallut tout réparer. Mais en peu de temps, ce qui n'était qu'une masure à peu près abandonnée faisait place à un musée où furent rangées les collections dont nous allons parler.

La bibliothèque de Charles Schefer occupait à elle seule une immense pièce au rez-de-chaussée, sans parler de l'envahissement des appartements particuliers connu de tous les bibliophiles. Nous n'avons pas à parler aujourd'hui des treize mille volumes environ, dont près de huit cents manuscrits, qui la composent. Elle aura malheureusement, l'année prochaine, le même sort que les autres séries. Puisse du moins cette réunion unique de manuscrits rester en France !

I

La collection d'objets d'art renfermait, outre une importante série de faïences de Perse, de Damas et de Rhodes, des cuivres et des bronzes d'Orient, des produits de la Chine et du Japon, ainsi que de nombreux tableaux et dessins. Mais l'Orient avait les préférences de Schefer, et de l'Orient il aimait surtout l'Égypte de ces mamlouks Baharites et Bordjites (1250-1517) sous lesquels l'art arabe atteignit une si grande splendeur au xive siècle. Il connaissait admirablement cette grande ville du Caire, avec ses quatre cents mosquées, ses quarante églises chrétiennes et ses treize synagogues. Il nous a montré dans ses livres combien il était versé dans l'histoire de cette Égypte, tour à tour romaine, byzantine, musulmane avec les khalifes arabes et les mamlouks, conquise enfin par les Osmanlis. De là venaient les plus beaux morceaux qu'il possédait.

Parlons d'abord des cuivres et des bronzes.

La grande lampe en cuivre ajouré, gravée et damasquinée d'argent, du XIIIe siècle, qui était peut-être la pièce capitale, est bien connue; elle a été donnée ici même [1]. C'est un travail de Damas, et les inscriptions arabes sur le col et la panse marqueraient qu'elle fut faite pour la tombe du sultan El-Mélik dhar Rokn ed-din Abou'l-Feth



FLAMBEAU ARABE

(Collection Schefer.)

Beibars I (1260-1277), qui mourut à Damas. D'autre part, Prisse d'Avennes[2] donne une lampe semblable du XIVe siècle, qui paraît être la même que celle de Schefer, et qu'il place au tombeau de Beibars II (El-Mélik el-Modhaffer Rokn ed-din Beibars II el-Djiashanghir el-Mansouri, 1309-1310), ainsi que Stanley Lane-Poole[3]; ce dernier sultan a fait construire en 706 de l'hégire un couvent appelé

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er nov. 1878 : *La Galerie orientale du Trocadéro*, par Henri Lavoix, p. 781.

2. *L'Art arabe d'après les monuments du Caire, depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe*. Paris, Ve A. Morel, 1877, 3 albums gr. in-fol., t. III, pl. 158.

3. *The Art of the Saracens in Egypt*, Londres, 1886, 2 parties, petit in-8o, p. 191.

le *Khanégâh,* où fut placé son tombeau, couvent changé en *okel* ou magasin en 1222 de l'hégire.

Un petit flambeau du XVIe siècle en bronze, à base et douille octogones, est un remarquable travail de damasquinage d'argent; le plateau, à bords festonnés, est décoré d'oiseaux affrontés, de fleurettes, d'entrelacs et de petits médaillons à bâtons rompus; il est presque certainement égyptien. L'inscription renferme des formules de bénédiction; on peut le comparer au flambeau du XIVe siècle du musée de South Kensington, donné dans S. Lane-Poole[1], et aux deux magnifiques spécimens damasquinés d'or et d'argent, reproduits dans Prisse d'Avennes[2], qui appartenaient à Sultan Mohammed ben Qalaoun, et datent par conséquent du XIVe siècle.

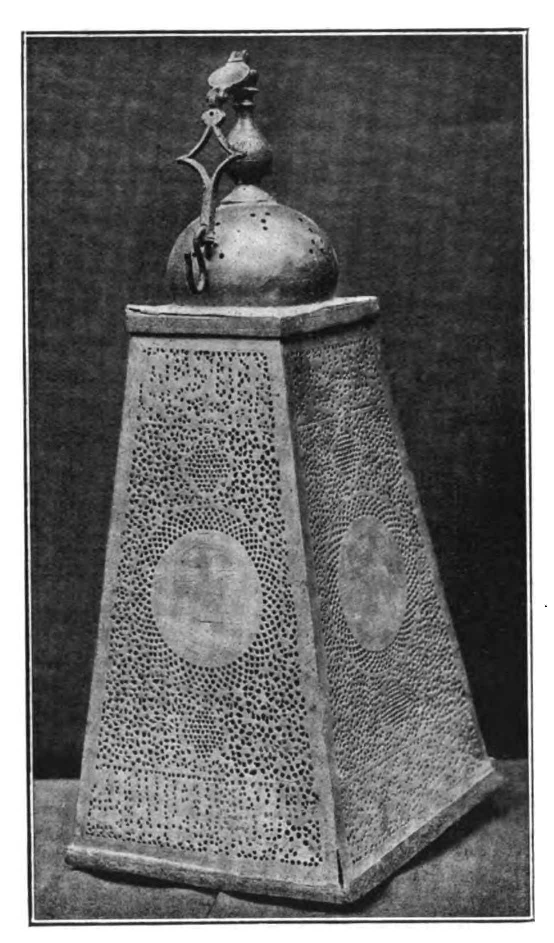
Nous reproduisons une grande lampe de cuivre jaune, en tronc de pyramide à quatre faces; elle porte deux bordures d'inscriptions au nom d'une fille du sultan Beibars, appelée D'âr Rachîd Salamichi, c'est-à-dire épouse d'un émir Rachîd, mamlouk de Salâmich, fils de Beïbars. M. Van Berchem[3] a donné le plus complet des deux textes. Cette lampe est d'un travail égyptien du XIIIe siècle.

Une lampe persane de grandes dimensions, en cuivre gravé et repoussé à jour, de forme hexagonale, à trois étages avec pieds et angles supérieurs garnis de motifs découpés, dont la partie supérieure en dôme est garnie de dix-sept porte-lumières et se termine par un croissant, porte des inscriptions arabes au nom de l'émir Abou-Bèkr ibn-Mouzhir, celui qui fit construire au Caire une mosquée en l'an 885 de l'hégire ou 1480 de l'ère chrétienne. La lampe de la collection Schefer provient, en effet, de cette mosquée; elle est d'une forme en quelque sorte classique; on peut la comparer à la lampe suspendue devant la porte de la mosquée sépulcrale construite en 786 de l'hégire, par le sultan Barqouq (XIVe siècle)[4]. Citons encore dans cette série de bronzes de l'Égypte, qui ne comprenait pas moins de trente-cinq numéros, un support en bronze damasquiné d'argent (XIVe siècle); un grand bassin en cuivre gravé (XVe siècle); un plateau à sept compartiments, gravé et ajouré, à rapprocher, comme forme, d'un

1. *Op. cit.*, p. 235.
2. *Op. cit.*, III, pl. 166.
3. *Mémoires publiés par les membres de la Mission archéologique française au Caire*, sous la direction de M. U. Bouriant, tome XIX. — Max Van Berchem, Matériaux pour un *Corpus Inscriptionum arabicarum*. Première partie. Fasc. I et II. *Le Caire*, Paris, Ernest Leroux, gr. in-4, 1894 et 1896, p. 188.
4. Prisse d'Avennes, *op. cit.*, t. I, pl. 18.

plateau appartenant à Sultan Mohammed ben Qalaoun (xiv[e] siècle)[1].

Une des plus belles planches de l'ouvrage de Prisse d'Avennes[2] est celle qui représente l'ensemble et les détails de la superbe écritoire du sultan mamlouk Baharite Schabaan (xiv[e] siècle). La collection



LAMPE ARABE EN CUIVRE

(Collection Schefer.)

Schefer en possédait un magnifique spécimen, long de 25 centimètres, en cuivre damasquiné, orné de personnages et d'entrelacs; le dessous du couvercle porte une belle inscription métrique arabe ; ce travail, qui est de Mossoul, est daté de 1245 et a été fait par Aboul Qasim, fils de Saïd.

1. Prisse d'Avennes, *op. cit.*, t. III, pl. 166.

2. *Op. cit.* t. III, pl. 171.

Marquons encore, parmi les bronzes, une paire de flambeaux en cuivre damasquiné d'argent de différentes époques, XIIIe et XIVe siècles, avec un fût égyptien et une base de Mésopotamie; un chandelier en bronze, gravé et damasquiné (Mossoul, XIVe siècle), et un bassin rond en cuivre gravé et incrusté d'argent, de la fabrique de Mossoul, où l'influence persane est visible (XVe siècle).

La collection comprenait un certain nombre de bronzes vénitiens; on sait que l'art des Mamlouks est né de celui des Fatimites et des anciens Syriens; l'art arabe de Venise s'est formé spécialement de celui de ces derniers et de celui des Mamlouks d'Égypte. Les bons spécimens sont du XVIe siècle, et nous avons relevé chez Schefer deux pièces en cuivre gravé, un pied de flambeau damasquiné d'argent, à décor d'arabesques, et un grand bassin avec rinceaux et inscriptions en arabe déformé.

II

La série des faïences de Perse s'ouvrait par une pièce superbe : une grande coupe à décor de fleurs émaillée bleu et vert avec un petit lambrequin imbriqué à l'intérieur.

Non moins intéressante est une jolie bouteille à pans, avec un décor de fleurs en blanc sur fond jaunâtre et une garniture de métal au col. Malgré deux cassures sur le bord et des fractures, je signalerai une grande vasque à décor d'oiseaux et de fleurs en blanc et rouge; on en trouve peu de cette dimension.

Le musée des Arts Décoratifs a acheté une frise de carreaux à décor de trois compartiments de fleurs en blanc, bleu et manganèse. Notons, quoiqu'elle soit fracturée et restaurée, une petite plaque avec des inscriptions en bleu, en relief, sur fond de fleurs en rouge, à reflets.

Les carreaux et les plaques de revêtement étaient en nombre; mais il est difficile de les dater ; la plus ancienne de ces plaques dont on connaisse la date précise est figurée dans l'ouvrage de Wallis[1]; elle est datée de 1217 (dans le mois de *Dhou 'l-hidjjeh*, 614), mais les figures 12, 13 et 14 du même livre, non datées, sont d'origine plus ancienne.

On peut supposer qu'au début les Persans ne les composaient qu'en deux couleurs : un simple décor monochrome sur fond blanc;

1. *The Godman Collection. — Persian Ceramic Art belonging to Mr F. Du Cane Godman*... By Henry Wallis. London, 1894, gr. in-4°.

on y retrouve des sujets très variés, tels qu'une femme ou un homme assis, un éléphant, un chameau, un chien, un lièvre, un oiseau, parfois aussi le *fong-hoang* ou phénix chinois : d'ailleurs, l'art chinois a exercé une influence notable sur l'art persan, particulièrement au XVI[e] siècle, pendant le règne de Châh Thamasp. Ces plaques



PÉTIS DE LA CROIX
Miniature.
(Collection Schefer.)

venaient surtout de Vérâmîn, dans la province de Rey, de Qoum, dans le Djébâl, près de Qachân, de Natinz, dans le voisinage de Qoum ; il est à remarquer que ces villes étaient absolument chiites.

Un carreau de la collection Schefer était à comparer avec ceux que Wallis a publiés[1]. Cette pièce à relief, avec un décor en bleu et en rouge cuivreux à reflets, porte au centre un personnage accroupi, vêtu d'une robe à raies bleues ; au-dessus se trouve une inscription

1. *Op. cit.*, pl. 2 et 39 et suiv.

arabe en bleu ; au-dessous, une course d'animaux. C'est une pièce unique. Les lieux de fabrication de ces carreaux sont difficiles à indiquer. Chardin marque Chîrâz, capitale de la Perside, Mechéd, capitale de la Bactriane, Kérmân en Qaramanie, et en particulier le bourg de Zorènd, dans cette dernière province, comme les endroits où l'on fabriquait les plus belles faïences.

J'admire beaucoup les faïences de Damas, quoiqu'on prétende, non sans quelque raison, que les produits de la Syrie, moins anciens, sont aussi moins parfaits que ceux de la Perse. Elles ont parfois des décors verts dont l'intensité et la richesse me rappellent les tableaux des vieux peintres souabes. Voici justement une coupe et un broc superbes, décors de fleurs émaillées en vert ; un plat creux à fond blanc, à décor bleu et vert de jacinthes, œillets et tulipes ; deux beaux carreaux, décorés chacun d'un perroquet perché sur des branchages fleuris, en émaux blancs, verts et manganèse sur fond bleu ; deux plaques composées de carreaux à décor de fleurs et palmettes sur fond bleu, l'une d'elles avec bordure sur deux côtés ; mais la perle de la série est une bouteille piriforme, malheureusement restaurée à la panse, décor de palmettes bleu turquoise et palmettes réservées en blanc sur fond bleu, garniture de métal au col. La faïence de Kutaïah (Kiutayeh), dans le goût des étoffes de Cachemire, n'était représentée que par deux spécimens : un flacon-aspersoir, à décor polychrome et un carreau portant un vase de fleurs en couleur.

Certains auteurs considèrent les faïences de Rhodes comme un succédané inférieur des faïences de Perse. La légende vient à l'appui de leur origine persane, qui est indéniable. En 1309, les chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem s'emparèrent de l'île de Rhodes, qui ne leur fut arrachée par les Turcs qu'en 1522 ; or, sous l'administration du grand-maître Hélion de Villeneuve (1319-1346), les chevaliers capturèrent un navire, *La Caraque,* portant des ouvriers céramistes persans, qu'ils installèrent, d'après les recherches de M. Salzmann, à Lindos ; de là sortirent leurs produits renommés, dont les plus beaux spécimens sont des xve et xvie siècles. La prise de l'île par les Turcs amena la ruine de la fabrication. La décoration de ces faïences est extrêmement variée ; elle comporte des pivoines, des tulipes, des œillets, des jacinthes, etc., avec l'arbre sacré, le cyprès toujours vert (*hom*), symbole de l'âme. On verra le cyprès, dans Prisse d'Avennes[1], figurant dans un *chemsah* ou vitrail en plâtre ajouré du xive siècle. Le musée de Cluny possède la plus belle col-

1. *Op. cit.*, t. III, pl. 144.

lection de ces faïences, plus de cinq cent pièces. Celles de Schefer étaient au nombre de ses trésors. Je ne voudrais signaler que quelques morceaux hors ligne : un plat décoré en couleurs, sur fond bleu turquoise, du cyprès qu'encadrent quatre palmettes et de



TAPIS PERSAN

(Collection Schefer.)

grosses fleurs stylisées ; un beau plat à décor de tulipes, pivoines et œillets, en émaux de couleurs rehaussés de dorures ; un broc à décor de fleurs en couleurs sur fond bleu ; un autre broc à décor polychrome de fleurs ; deux plaques en hauteur composées de carreaux décorés du cyprès, et surtout une grande bouteille piriforme à dessin polychrome ; enfin un broc à décor d'imbrications polychromes sur fond vert.

III

Schefer ne possédait qu'un spécimen de verrerie orientale ; il est d'ailleurs fort beau : c'est une lampe de mosquée du xiv[e] siècle, en verre incolore ou plutôt légèrement teinté de vert, décoré à froid d'inscriptions en bleu, et, sur la partie supérieure, comme armes, d'étoiles rouges sur fond blanc. Le pied a été refait. Elle porte le nom de l'émir Saïf ed-din Sargitmich, chambellan de Mohammed ben Qalaoun ; elle provient de la médrèsèh construite par lui en 756-757 de l'hégire. Sargitmich fut assassiné à Alexandrie en 759. M. Van Berchem[1], donne l'inscription de la panse d'après un verset du Coran. Henri Lavoix[2] a décrit une seconde lampe de la même famille, au nom de Mohammed ben Qalaoun, appartenant à M[me] Edouard André, et portant le verset si connu et tant de fois répété sur ces monuments : « Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Cette lumière « est comme un foyer où se trouve un flambeau, un flambeau placé « dans un cristal, cristal semblable à une étoile brillante. » Le British Museum possède cinq de ces lampes, et le South Kensington en compte trois, dont l'une est reproduite en couleurs dans le *Guide* de ce musée. On peut faire une comparaison pour le verre avec le vase du xvii[e] siècle, par conséquent postérieur de trois siècles, donné par Prisse d'Avennes[3]. Jacquemart[4] a reproduit une lampe votive du xv[e] siècle, mais en *faïence*, qui appartenait jadis à Schefer, et dont l'auteur était Us-Elaïny èt-Touréïzy. Quoiqu'il y eût des verreries au Caire et à Mansourah, où l'on fabriquait certainement des lampes en verre, la beauté du travail ferait croire que la lampe de Schefer serait plutôt l'œuvre d'ouvriers de Tyr ou de Damas.

Je ne puis omettre de signaler un panneau rectangulaire long, sans la bordure en bois à moulures, de 0m65 et large de 0m48, décoré d'un dessin géométrique exécuté en nacre, en bois et en ivoire incrustés formant mosaïque et présentant à son centre une partie saillante de forme hémisphérique incrustée des mêmes matières, dont l'encadrement forme une mosaïque de bois, d'écaille, de nacre et de filets d'ivoire. Sa provenance n'est pas connue, mais nous pouvons la marquer d'après nos renseignements personnels : il se trou-

1. *Corpus*, I, p. 241, note.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1[er] novembre 1878, p. 776.
3. *L'Art arabe*, III, pl. cxlvi.
4. *Histoire de la Céramique*, 2[e] éd., Paris, Hachette, 1884, in-8°, p. 130.

vait dans la mosquée d'èl-Bordéïny, construite au XVIIe siècle, au Caire, dont l'extrême richesse peut être appréciée par les dix planches que lui consacre Prisse d'Avennes.

Un long panneau en bois de sycomore avec inscription coufique



THÉIÈRE SIAMOISE

(Collection Schefer.)

(n°169) provient de la mosquée d'Ahmed ibn-Thouloun (877-884), qui était plus ancienne que la fondation d'èl-Kahirah (la Victorieuse), ville des Fatimites, partie du Caire actuel. Ibn-Thouloun établit la colonie militaire d'*al-Qathâi*[1]. La première pierre de la ville du Caire n'a été

1. Voir A. F. Mehren, *Tableau général des monuments religieux du Caire*, juin 1870.



posée qu'en 969, par le général arabe Djaühar[1], qui conquit l'Égypte pour les sultans Fatimites régnant à Kairouân depuis 903 ; ceux-ci transférèrent en 972 leur gouvernement dans leur nouvelle possession. On jugera de la splendeur de la mosquée d'Ibn-Thouloun par les planches de Prisse d'Avennes[2] et celles de Palmieri[3]. Le plus ancien monument qui ait été élevé par l'Islam est la mosquée fondée par Amrou, l'an 21 de l'hégire, mais elle a été abominablement restaurée. On y trouve même des colonnes avec des chapiteaux corinthiens. Auparavant, les prières se faisaient en plein air, sur la place publique. Quant à la mosquée d'Ibn-Thouloun, elle offre ceci d'intéressant, que dès le IXe siècle, l'ogive fait son apparition au Caire, longtemps avant d'être connue en Europe. Elle y fut apportée par un architecte chrétien, probablement byzantin, venu sans doute de Syrie, qui, se trouvant en prison, obtint sa liberté, à la condition de construire une mosquée plus belle que les autres, à colonnes. Ces colonnes sont en briques taillées, recouvertes de stuc et peintes ; mais elles ont été malheureusement abîmées par le vice-roi Abbâs-Pacha (1848-1854); il est grand dommage que, pour les Égyptiens, l'ogive n'ait été qu'un simple décor et qu'ils n'aient pas su en tirer un système d'architecture. Le panneau de Schefer faisait partie d'une frise avec des versets du Coran, courant sur les corniches du plafond et en grande partie disparue.

Un autre panneau en bois, avec inscription arabe sur fond bleu, décorait une chaire établie en 1266, par Sultan Beibars Ier, dans la mosquée el-Azhar, au Caire, qui fut construite en 361. C'est le siège de la grande université musulmane actuelle ; elle était jadis la plus célèbre de l'Islam, dépassant même Cordoue en réputation et demeura un foyer de fanatisme ardent : de là partit le signal de la révolte contre les troupes de Bonaparte, le 21 octobre 1798. Ce panneau mesure 1m 05 de long sur 0m 25 de large. Il se compose de trois lignes en naskhi mamlouk ancien, données pour la première fois par M. Van Berchem[4].

Un grand panneau en bois, avec inscription arabe datée de 1330, est au nom de l'émir Qousoun, échanson du sultan Mélik èn-Nasr qui construisit une mosquée l'an 730 de l'hégire. Cet émir faisait

1. Cf. *Coup d'œil sur l'état du Caire ancien et moderne*, par Arthur Rhoné. Paris, Quantin, 1882, in-8°. Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1881-1882.

2. *Op. cit.*, t. I., pl. I-III, XLIV.

3. *L'Égypte et la Nubie*, par M. A. Palmieri. Paris, 1887, gr. in-fol.; gr. album de photog., par Béchard ; pl. VII, VIII, IX.

4. *Op. cit.*, I, p. 189.

partie de la suite de la princesse tatare Dhoulbiah, femme de son souverain, dont l'un des fils l'eut comme régent ; déporté à Alexandrie par le troisième fils de Mélik èn-Nasr, il fut mis à mort en 742 de l'hégire. L'inscription de notre panneau, depuis qu'elle a été publiée dans l'édition française du *Bulletin de l'Académie de Saint-Pétersbourg*[1], par M. Mehren, a disparu de la mosquée ; elle est sans aucun doute la même que celle de Schefer ; elle se compose de quatre lignes en naskhi mamlouk ancien et a été publiée par M. Van Berchem[2]. Le panneau est long de 1m 30 et large de 0m 50.

Nous reproduisons l'inscription arabe inédite d'un panneau de bois, long de 1 mètre et large de 0m 35. Cette inscription relate la construction d'une fontaine publique (*Sébîl*) au Caire, en 1434, par l'émir Saïf èd-dîn Birs-bây, sous le sultan Mélik-el-Achraf Saïf èd-din Abou'n-Nasr Birs-bây. M. Mehren[3] a donné la description du tombeau de ce prince dans le cimetière de Kérafat. Un autre petit panneau de bois provient de la mèdrèsèh bâtie au Caire par le juge Zaïn èd-dîn Yahia, majordome de Sultan Mélik ed-Dhahir Saïf ed-dîn Abou Saïd Djakmak èl-Alaï (1438-1453) en 1444 ; elle relate la construction d'un *Koursi* (pupitre à Coran). Enfin, un dernier panneau est peint en rouge, et son inscription répète un verset du Coran ; c'est un travail égyptien du xive siècle. Les sept inscriptions que nous venons de décrire prendront place, sans doute, dans le *Corpus* de M. Van Berchem, qui en a donné deux, comme nous l'avons déjà marqué.

Je donne comme curiosité une miniature gouachée représentant le « portrait en pied de Pétis de La Croix, secrétaire interprète du Roi pour les langues orientales, professeur au Collège royal de Paris. Comme Pétis avait passé dix ans en Perse, il s'est fait peindre en Persan ».

Des quatre tapis persans de prière de la collection Schefer, trois étaient en velours groseille brodé en soies de couleurs et or, fleurs et oiseaux ; le plus riche présentait une rosace au centre. Un autre portait au milieu un écusson avec une inscription sur fond d'or. Le quatrième tapis, dont on voit la reproduction ci-contre, est très curieux ; il est en velours noir brodé en soies de couleur et or, à vase de fleurs avec, en tête, un écusson portant une inscription arabe : *Souhhana rabbi'a'ala oua nahinidouh'ou*, « Louange à mon Maître le très élevé, et nous le louons », placé entre deux mains préservatrices du mauvais sort. La bordure est composée d'ornements et de fleurs.

1. T. XV, p. 551.
2. *Corpus*, I, p. 178.
3. *Mélanges asiatiques, Bull. de l'Acad. de Saint-Pétersbourg* du 24 juin 1869.

Ce tapis mesure une longueur de 1m 33 sur 0m 93; moins beau peut-être que les précédents, il est de beaucoup plus intéressant. Rien n'indique la provenance ni la date de ces tapis. On sait que les plus beaux lieux de production étaient Kèrmân, Feraghan et le Kurdistan. Je suis porté à dater les tapis de Schefer du XVIIe siècle[1].

Il faut déplorer la dispersion d'une semblable collection : l'Orient est maigrement représenté en France, non seulement dans les galeries particulières, mais aussi dans les musées de l'État; et cependant nous sommes une grande puissance musulmane. Le Louvre nous montre à nu sa pénurie dans ses salles orientales embryonnaires. Les musées fondés par Cernuschi et M. Guimet sont consacrés à la Chine et au Japon ; qui nous donnera un équivalent pour les trésors de Syrie, d'Égypte et du Maghreb ?

Les objets d'Extrême-Orient, la Chine et le Japon, ont fait pâle figure à la vente Schefer devant la Perse et l'Égypte. Cependant, il y avait là des pièces hors ligne, surtout parmi les bronzes : une grande théière avec un couvercle en bronze de Chine, incrustée d'argent et d'or, de forme sphérique légèrement aplatie, dont le déversoir représente la tête et le cou d'un oiseau fantastique. Une autre théière en forme de canard, la tête servant de déversoir et les deux pattes palmées de supports, que l'on pourra comparer à l'exemplaire du musée Cernuschi[2]; enfin un splendide porte-fleurs à deux oiseaux chimériques adossés, en bronze émaillé vert et incrusté de cuivre rouge, pièce tout à fait remarquable. Je reproduis un joli spécimen de travail siamois en argent niellé et doré à décor de fleurs.

HENRI CORDIER

1. Prisse d'Avennes, *op. cit.*, t. III, pl. CLIII et suivantes.

2. Reproduit dans *L'Art chinois*, par M. M. Paléologue (*Bibl. de l'enseignement des B.-A.*). Paris, Quantin, p. 65.





BIBLIOGRAPHIE

LA PEINTURE EN EUROPE. — LA HOLLANDE

Par MM. G. Lafenestre et E. Richtenberger [1]



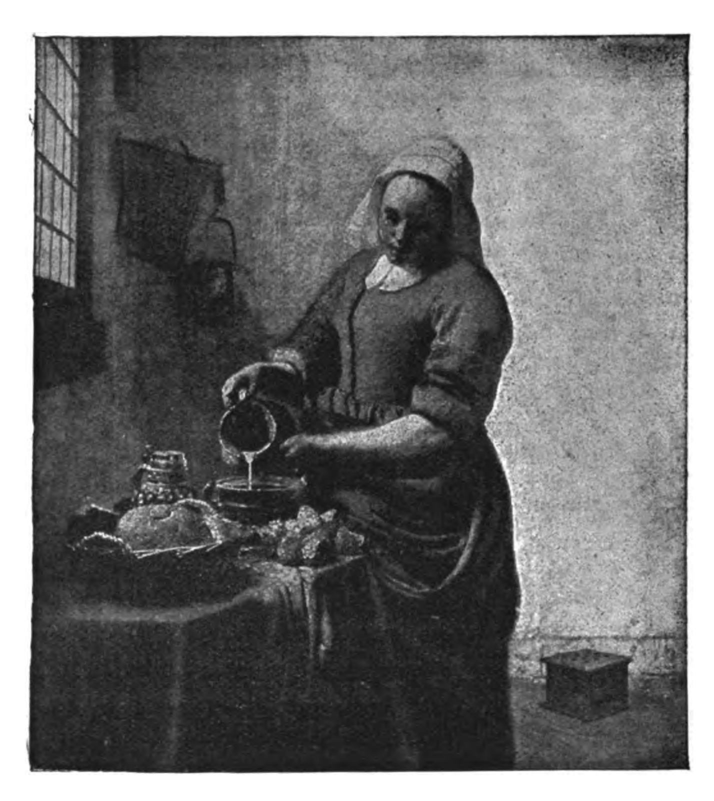
L'apparition d'un nouveau volume de l'utile collection créée chez nous par MM. Lafenestre et Richtenberger : *La Peinture en Europe*, est toujours saluée avec plaisir par les historiens d'art et les visiteurs des grandes collections étrangères. Mais celui-ci, consacré à la Hollande, sera, croyons-nous, particulièrement bien accueilli au moment où l'Exposition Rembrandt va attirer à Amsterdam de nombreux visiteurs.

Ce sera pour eux un guide complet autant que précieux à travers les nombreuses galeries qui font de ce petit pays un des plus fortunés sous le rapport des trésors artistiques et qui, composées presque exclusivement d'œuvres locales, offrent un résumé si parfait et, partant, si nécessaire à connaître de l'art hollandais. Le musée Boymans, à Rotterdam, si riche en spécimens des diverses écoles néerlandaises ; le musée de Dordrecht; à La Haye, le Mauritshuis, le Musée municipal avec ses tableaux historiques ; le Pavillon du bois avec les peintures murales qui décorent la salle d'Orange ; la collection de M. Victor de Stuers, qui compte environ quatre-vingts tableaux, parmi lesquels se remarque le portrait, par Jan van Ravesteyn, de cette jeune femme dont M. H. Havard a loué jadis dans la *Gazette* [2] le charme étrange et poétique ; celle de M. Bredius, c'est-à-dire ce fragment de collection que le dévoué directeur du Musée royal a retenu du prêt généreux qu'il fit au Mauritshuis ; la collection Steengracht, où une cinquantaine d'œuvres anciennes sont signées de noms tels

1. Paris, Société française d'éditions d'art, L.-H. May. Un vol. in-16, 399 p. avec cent reprod. photogr.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. VI, p. 310.

que Ad. Brauwer (une *Tabagie*, pour une figure de laquelle le *Fumeur* de la galerie Lacaze a servi d'étude), Ph. de Champaigne (*Portrait de Marie Mancini*), A. et J.-G. Cuyp, G. Dou, van Dyck (esquisse d'un *Portrait de Charles Ier d'Angleterre*), G. Flinck, Hobbema, Pieter de Hooch, Jordaens, Metsu (*L'Enfant malade*), Mieris, A. et I. van Ostade, Rembrandt (une *Toilette de Bethsabée* (1643), qui est comme le résumé de ce que le maître a voulu représenter dans ses différentes Bethsabées ou Suzannes au bain, et qu'enveloppe une harmonie bronze et or poétique



LA LAITIÈRE, PAR J. VAN DER MEER DE DELFT

(Collection Six, Amsterdam.)

et mystérieuse), J. van Ruisdael, Jan Steen, Teniers le jeune, G. Ter Borch, A. et W. van de Welde, Ph. Wouwerman, J. Wynants ; la collection du prince Frédéric-Henri, où sont les deux superbes panneaux de la *Légende de saint Bertin*, par Simon Marmion, dont l'un a été reproduit ici[1] ; la collection de M. des Tombes, où un *Portrait de femme*, par S. Mesdag, mérite d'être mis hors de pair ; enfin, la collection de M. le Dr van der Burg ; à Leyde, le Musée municipal, qui renferme les curieux triptyques d'Engelbrechtsz (*Le Christ en croix*) et de Lucas de Leyde (*Le Jugement dernier*), puis les tableaux conservés à l'hôtel de ville et dans la maison de retraite de Sainte-Anne ; le musée de Haarlem, avec ses

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 50.

superbes tableaux de corporations, signés Frans Hals, Pot, Verspronck, etc.; à Amsterdam, le Rijksmuseum, l'église des Remontrants, le Palais royal, l'hôtel de ville, l'Orphelinat municipal, l'Orphelinat wallon, la célèbre collection Six ; à Utrecht, le musée Kunstliefde, fondé en 1807 par une société d'amateurs, et le Musée archiépiscopal; enfin, quelques autres collections moins connues et moins riches en d'autres localités, tout ce vaste champ a été exploré par MM. Lafenestre et Richtenberger, et même quelques-unes de ces galeries, telles que les collections particulières énumérées plus haut et le si intéressant Musée archiépiscopal d'Utrecht, se voient ici cataloguées pour la première fois.

On sait déjà le plan adopté dans ces guides d'étude : après un historique succinct de la galerie, vient par ordre alphabétique — système le plus pratique en pareil cas, puisqu'il ne souffre pas des changements dont sont de temps en temps l'objet les tableaux de musée — l'énumération des œuvres, avec la description détaillée de chacune d'elles, les renseignements historiques et bibliographiques qui la concernent, etc.

Ces indications seront particulièrement bienvenues pour les petites galeries auxquelles nous venons de faire allusion et pour lesquelles on n'avait jusqu'ici — et pas toujours — qu'une sèche énumération dans les Bædeker ou les Joanne.

De même, on sera heureux de trouver dans ce livre, parmi les cent photogravures qui reproduisent fidèlement les principaux d'entre ces tableaux — et où les Rembrandt, comme de juste, tiennent une large place — plusieurs peintures photographiées pour la première fois. Nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos lecteurs une des plus jolies parmi ces dernières : la charmante *Laitière* de J. van der Meer de Delft, conservée dans la collection Six. Aucun de ceux qui ont visité cette galerie n'a certes oublié la fine et délicate beauté de ce petit panneau si lumineux, si plein de vérité et d'intimité; c'est là un des chefs-d'œuvre d'un artiste original et séduisant entre tous ces attrayants petits maîtres hollandais.

Une courte introduction, résumant de façon substantielle l'histoire de la peinture hollandaise, permet d'étudier avec plus de fruit encore les artistes et les œuvres cités au cours de l'ouvrage.

A. M.

LA TRADITION DANS LA PEINTURE FRANÇAISE, par M. Georges Lafenestre[1].



Lorsque M. Lafenestre, après avoir étudié l'histoire de la peinture durant les trois premiers quarts du XIXe siècle, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889, aborda l'examen d'œuvres plus récentes, il a lui-même qualifié très heureusement son désir, qui est de décrire « les suites d'actions et de réactions, de poussées alternatives dans le sens de la tradition ou de l'observation, de lutte entre le principe imaginatif et le principe descriptif...». C'est grâce à quoi ces excellents chapitres de fine analyse et de larges démonstrations, que nous

1. Paris, Société française d'éditions d'art, L.-H. May. Un vol. in-16.

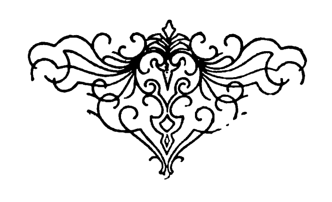
livre la librairie May valent comme une des meilleures « préparations » qu'on ait faites à l'histoire future de la peinture française contemporaine.

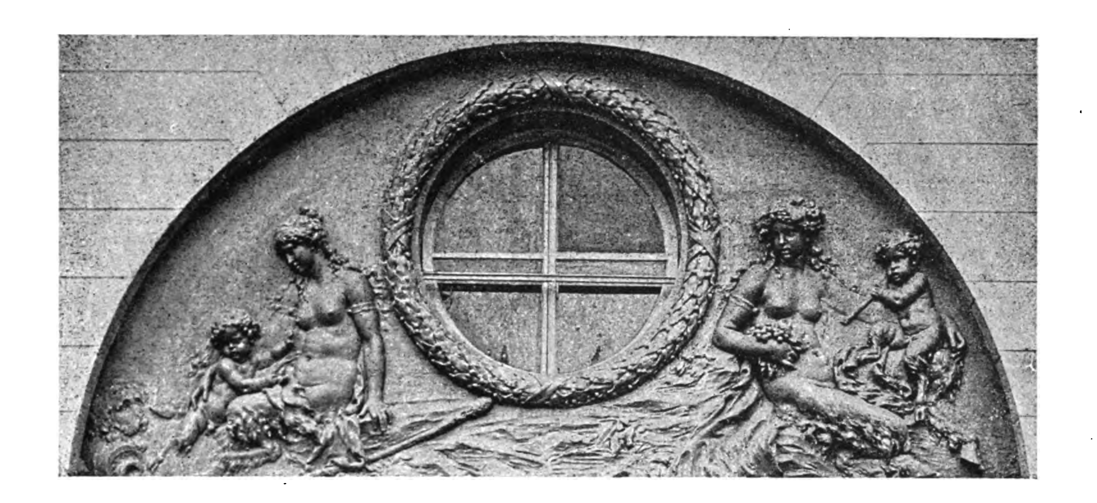
Jamais peut-être l'opposition naturelle entre les principes et les tendances ne parut plus éclatante en France qu'aux Salons de la Restauration. L'aménagement de l'Exposition centennale de 1889, où l'on put admirer, voisins, la *Bataille de Taillebourg* de Delacroix et le *Saint Symphorien* d'Ingres, ravivait fort heureusement le souvenir des contradictions fécondes des systèmes romantique et classique. On y pouvait suivre les novateurs, de Vien, de Regnault, de Joseph Vernet à David, de Prud'hon, de Gros, de Géricault à Delacroix. On y pouvait connaître par quelle évolution un art « de juste milieu » s'étant formé vers 1830 se développa sous l'influence d'Horace Vernet, d'Ary Scheffer, de Delaroche, aboutit à Decamps, à Meissonier, à Couture, tandis qu'en Chassériau semblait s'affermir un équilibre éphémère. L'école réaliste allait renouveler les combats de naguère, et l'historien, en 1889, dans la période qui s'écoula de 1855 à 1870 environ, distinguait trois groupes : Cabanel, Baudry, M. Bouguereau, se signalaient particulièrement dans le premier; Ricard, Fromentin, Gustave Moreau, Hébert, Puvis de Chavannes formaient alors le second. Le troisième, composé de paysagistes, recrutait d'abord Huet, Dupré, Rousseau, puis Troyon, Diaz, Daubigny, Millet enfin, Courbet et M. Jules Breton. Hors de ces groupes se tenaient quelques artistes de personnalités plus diverses: Bonvin, Manet, Ribot, MM. Bonnat, Carolus Duran, Henner, Fantin-Latour, Vollon.

Sans autoriser de telles généralisations, l'Exposition décennale, qui réunissait les œuvres exécutées de 1879 à 1889 ne présenta pas un moindre intérêt. Elle permit de reviser les jugements annuellement improvisés des Salons. Si nous avons encore aujourd'hui quelque certitude touchant l'art récent, c'est là, mieux encore que dans les salles du Luxembourg, qu'elle s'élabora. La critique n'en saurait avoir la même valeur historique que lorsqu'elle s'attache à étudier la peinture de la Révolution, de l'Empire, de la Restauration ou de Juillet; mais elle y gagne une importance documentaire d'autant plus considérable que ses considérations sont plus générales et mieux ordonnées.

Puis, voici la « tradition » florissante dans l'œuvre de Baudry, de Cabanel, de Delaunay et de M. Hébert : autant d'aspects qui, d'abord étudiés à l'état de crise, pour ainsi dire, et de lutte, paraissent ici paisiblement développés et renouvelés. C'est par ce contraste même, par ces façons inverses de présenter une même thèse que M. Lafenestre a su, groupant ces études éparses, former un livre cohérent, riche d'enseignements rares sur le siècle, les œuvres et les hommes. Mais on en aimera plus encore l'unité profonde, qu'y impose l'esprit sincère, mesuré, savant, curieux, passionné de beauté et de vérité qui les a conçues.

J. R.





L'ART DÉCORATIF DANS LE VIEUX PARIS, par A. de Champeaux, conservateur de la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs[1].



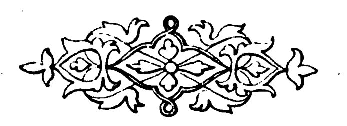
Le beau livre que vient de publier M. de Champeaux n'est pas tout à fait inconnu des lecteurs de la *Gazette :* une partie en a paru sous le même titre dans notre recueil et chacun a pu apprécier, en parcourant ces pages, l'abondance de renseignements inédits, la plupart du temps, produits d'une longue expérience personnelle, qu'avait pu rassembler l'auteur. D'une érudition très sûre, pleine de faits et d'idées, cette étude se présente aujourd'hui au public entièrement remaniée et développée. Sous son titre un peu modeste, le livre de M. de Champeaux cache en réalité un relevé admirablement complet de ce que les malheurs des temps et aussi la bêtise humaine ont laissé subsister du vieux Paris, jadis si riche en monuments de toutes les époques, aujourd'hui riche surtout — parce que cela est impérissable — en souvenirs. Un tel volume constitue, en somme, le meilleur guide historique qui existe pour la ville de Paris, et, sous son apparence parfois un peu sèche, il fournira toujours, judicieusement consulté, plus d'éclaircissements que mainte longue dissertation sur tel ou tel point. Quant au plan, il était tout indiqué par le sujet : la division par quartier s'imposait en quelque sorte et c'est celle qu'a adoptée l'auteur; un plan disposé par époques, plus logique en apparence seulement, aurait rendu parfois, malgré les tables, difficile la consultation d'un ouvrage qui demeurera un irréprochable répertoire pour l'histoire de l'art à Paris. Ce simple volume, accompagné d'une très bonne illustration, représente trente ou quarante ans d'observations minutieuses et patientes; et nul mieux que M. de Champeaux, grâce aux fonctions qu'il a occupées et aussi à son goût très vif pour l'art et l'archéologie, n'était qualifié pour continuer, développer et com-

1. Paris, C. Schmid, éditeur, 1898. Grand in-8°, gravures.

menter les *Guides* du siècle dernier, qui rendent encore aujourd'hui tant de services aux érudits.

Je disais tout à l'heure que le livre était un peu sec, mais je n'attache nullement à cette constatation le sens d'un reproche ; s'il est d'une lecture ardue, il ne trompe point son monde, et ne répond pas par des fleurs de rhétorique aux interrogations qu'on lui pose. Tout en sacrifiant à la précision, dans son *Avant-propos*, et dans maint autre passage, M. de Champeaux ne laisse point que d'exposer des idées générales; très calmement d'ailleurs, mais avec une sévérité bien méritée, il s'élève contre les multiples actes de vandalisme commis dans notre siècle, si respectueux en apparence et si conservateur de l'art du passé; il le fait en homme renseigné, et malheureusement ses renseignements sont inattaquables : nos prédécesseurs se sont conduits en véritables vandales et ce qui est plus grave, nous continuons bien souvent leur œuvre détestable; encore plus coupables nous sommes, car nous détruisons d'une façon plus hypocrite et en connaissance de cause. Au milieu de l'indifférence presque générale du public ou tout au moins de la très courte émotion qu'éprouve le grand public en apprenant que tel monument vient de disparaître, il est réconfortant de voir encore quelques hommes lutter pour la conservation des souvenirs de Paris, pour sauver quelques témoins de l'histoire de notre pays. Or M. de Champeaux, et je ne considère pas ceci comme un mince éloge, est un de ceux qui ont le plus souvent et le mieux rendu service à cette cause. Qui plus est, loin de se mettre en avant en telle ou telle occasion, il n'hésite point à fournir à tel ou tel les précieux renseignements qu'il a recueillis, s'il pense qu'on puisse en faire un bon usage, toujours prêt à s'effacer, pourvu que le but soit atteint. M. de Champeaux me pardonnera sans doute de dévoiler ainsi ce coin de son caractère. Je sais trop combien libéralement il ouvre ses carnets et sa bibliothèque, pour que je laisse échapper, en parlant de l'excellent livre qu'il vient de mettre au jour, l'occasion de le remercier cordialement.

ÉMILE MOLINIER

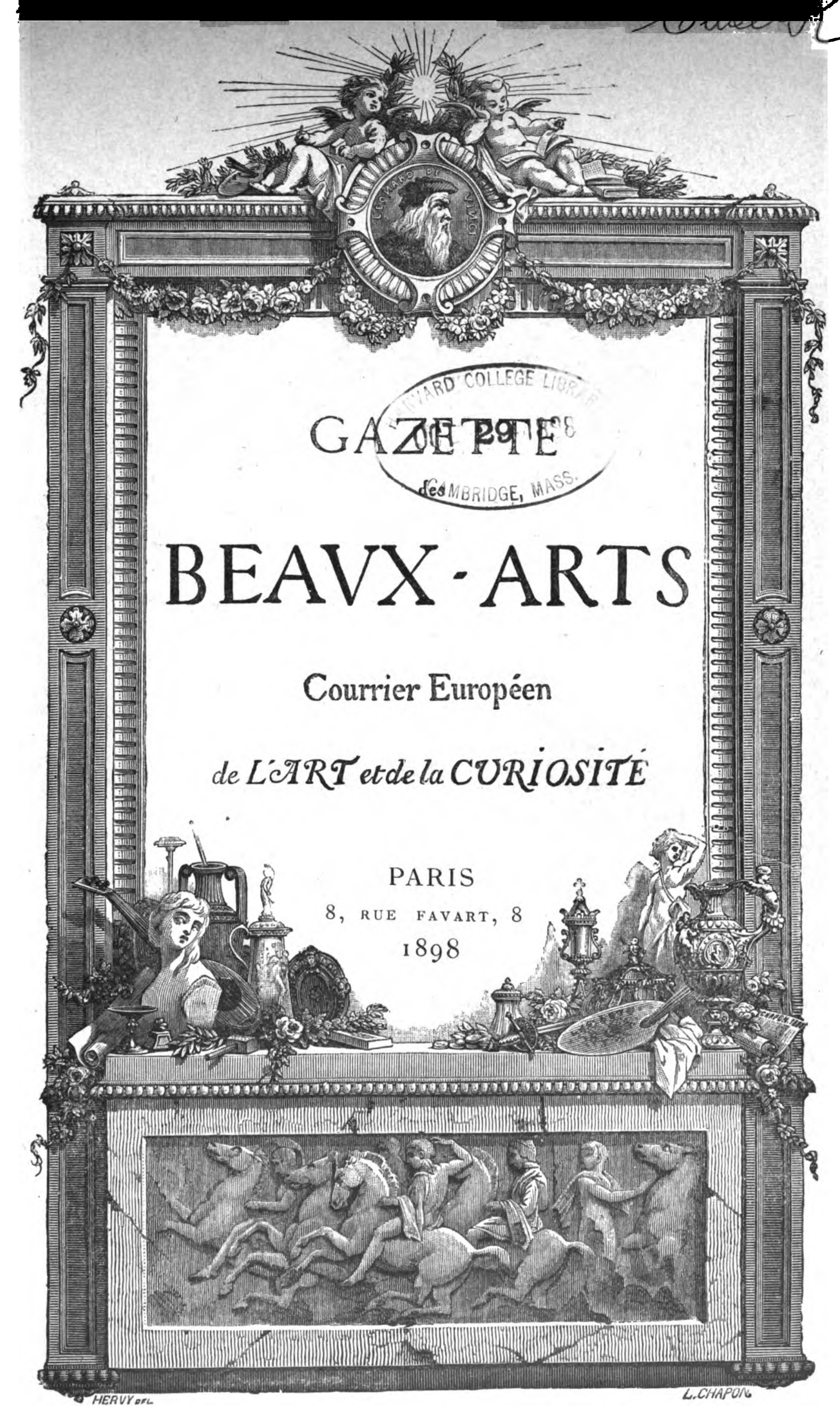


L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.


ART
INDUSTRIEL
FERAL, peintre-expert
GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES
ANCIENS ET MODERNES
54, Faubourg Montmartre, 54
HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT
DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES
14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte
EMBALLAGE
Maison fondée en 1760
CHENUE
Spécialité d'emballage et transports
d'objets d'art et de curiosité.
5, Rue de la Terrasse
(Boulevard Malesherbes)
ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE
CHRISTOFLE ET Cie
56, rue de Bondy, 56, Paris
Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889
Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.
LES BEAUX-ARTS
THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co Ld
Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.
Compagnie d'assurances à Primes fixes contre l'Incendie, le Vol, l'Infidélité des Employés, les Accidents et tous risques.
Direction générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS
TABLE
DE LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
La Table alphabétique et raisonnée
(4e Série, 1881-1892 compris)
EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE
Prix : 20 francs l'exemplaire broché
COMMENT DISCERNER LES STYLES
Du VIe au XIXe Siècle
Par L. Roger-Milès
Illustré de deux mille gravures.
Edouard Rouveyre, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.
Spécimen gratis et franco.
GRAVURES
DE
FERDINAND GAILLARD
EN VENTE
Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts
Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve
EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN
Libraires de la Bibliothèque Nationale
(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)
28, Rue des Bons-Enfants, 28
Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.
SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES
E. JEAN-FONTAINE, Libraire
30, boulevard Haussmann, PARIS
GRAND CHOIX
DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES
(Catalogue mensuel franco sur demande)
ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques
GRAVURES
DE LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
(1100 planches)
Tirages sur papier de luxe 1/8e colombier
Prix : De 3 fr. à 20 fr. l'épreuve
Au Bureau de la Revue
LIBRAIRIE TECHENER
H. LECLERC et P. CORNUAU, Sucrs
219, rue Saint-Honoré, Paris
Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes.
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES
Catalogue mensuel

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT.



496e Livraison. 3e Période. — Tome Vingtième. 1er Octobre 1898.

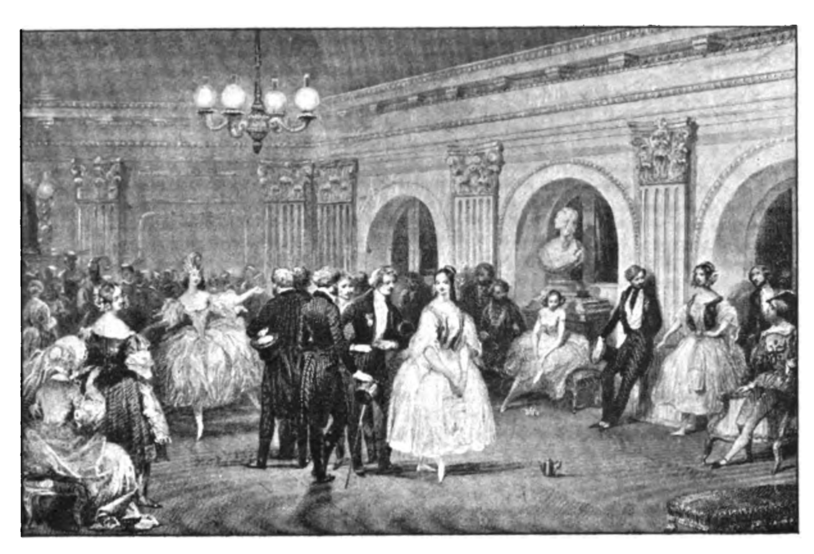
Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er OCTOBRE 1898

TEXTE

GRAVURES





UN SCULPTEUR OUBLIÉ

GAËTAN MERCHI



'AUTEUR du buste de la Guimard, Gaëtan Merchi, est-il, comme l'écrivait E. de Goncourt[1] en 1893, tout à fait tombé dans l'oubli ? Oui, peut-être est-ce vrai en ce Paris qui en a vu bien d'autres et qui ne s'attarde guère, on le sait, à d'éternels regrets ; ce n'est point le cas de la province, moins enfiévrée, moins ingrate, ni surtout du petit coin de terre où ce maître sculpteur est venu terminer ses jours, entouré d'une famille patriarcale dont les descendants gardent de lui le plus pieux souvenir.

Les documents entièrement inédits, trop rares et trop clairsemés malheureusement, que nous avons pu découvrir, ainsi que ceux qu'ont bien voulu nous communiquer notre regretté collègue et ami, M. Gaëtan Recours, ancien trésorier de la Société des sciences, lettres et arts d'Agen, petit-fils du sculpteur, et, après lui, son fils M. Louis Recours, vont nous permettre de faire revivre aujour-

1. *La Guimard*, par E. de Goncourt, p. 144.

d'hui sa mémoire. S'ils ne nous dévoilent pas tous les secrets de son existence si mouvementée, ils jettent néanmoins sur cet artiste un rayon de vive lumière qui lui assurera, nous l'espérons, une place définitive dans la glorieuse phalange de nos sculpteurs d'autrefois.

Gaëtan Merchi, ainsi que son nom l'indique, était d'origine italienne. Il naquit, en 1747, à Brescia où résidait sa famille, et non à Venise comme le porte à tort son acte de décès[1].

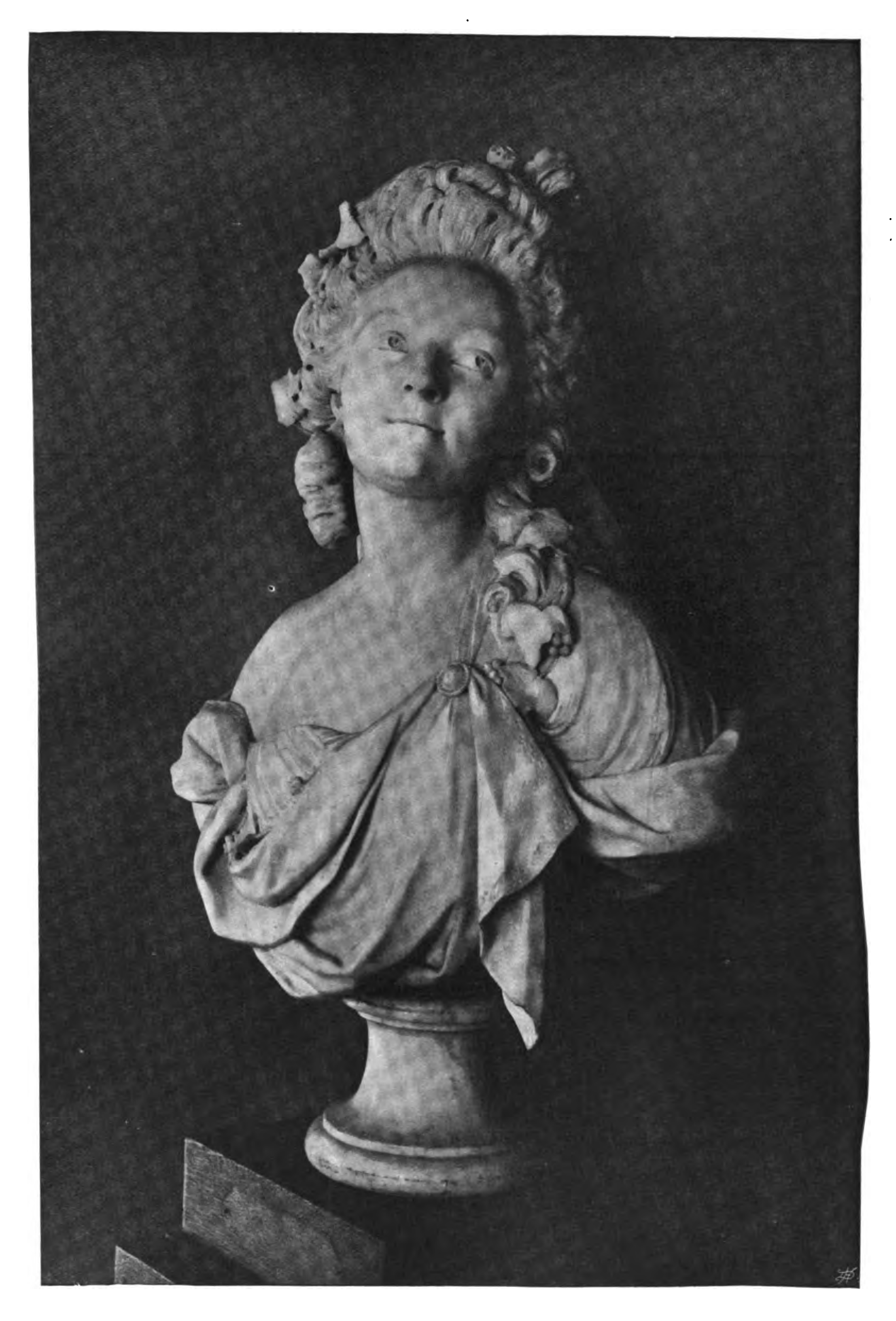
Son père, Tobias Merchi, avait épousé sa cousine Lucie-Louise Merchi. Il en eut dix-sept enfants, qui presque tous se consacrèrent à l'art. Gaëtan, dont le frère aîné avait vingt-cinq ans de plus que lui, vint au monde le dernier. Un autre de ses frères, Giacomo, résida de bonne heure à Paris, où il cultiva la musique[2].

Dès ses plus jeunes années, Gaëtan Merchi étudia la sculpture, et, comme sa famille n'était pas riche, il dut, à l'âge de vingt-cinq ans, c'est-à-dire vers 1772, quitter l'Italie et chercher fortune à l'étranger. Ses premiers pas le portèrent en Russie, et il se fixa à Saint-Pétersbourg. Là, toujours d'après les documents de sa famille, il fut remarqué par l'impératrice Catherine, alors au faîte de la puissance, et obtint d'elle une pension. Mais cette faveur, comme toutes celles qu'accordait l'inconstante souveraine, dut être bien éphémère, car peu après, en 1777, nous trouvons Merchi installé à Paris où, sans doute, l'avait appelé son frère le musicien.

1. Papiers de famille.

2. A l'appui de cette tradition de famille, on lit en effet dans Fétis :

« Merchi, musicien, guitariste et joueur de mandoline, naquit à Naples (?) vers 1730 et vint à Paris en 1753 avec son frère. Tous deux se firent entendre dans des duos de *calascione*, sorte de guitare ordinaire, et sur la mandoline. Merchi fut longtemps en vogue à Paris comme maître de ces instruments. Il vivait encore et enseignait en 1789. Chaque année il publiait un recueil d'airs avec accompagnement de guitare, de préludes et de petites pièces dont il avait paru vingt-six volumes en 1788. Le nombre de ses ouvrages pour guitare ou pour mandoline est d'environ soixante. On ne connaît plus aujourd'hui de toute cette musique que des trios pour des violons ou deux mandolines et violoncelle : *Œuvre 9* ; *Le Guide des écoliers pour la guitare, ou préludes aussi agréables qu'utiles, avec des airs et des variations, op. 7* ; et *Menuets et Allemandes connus et variés, op. 23*. Merchi a aussi publié un *Traité des agrémens de la musique exécutée sur la guitare, contenant des instructions claires et des exemples démonstratifs sur le pincer, etc.* Paris, l'auteur, 1777. In-8° (*Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*, par Fétis, édit. Didot, t. VI, art. *Merchi*.) Dans sa *France littéraire*, Quérard cite également ce dernier ouvrage : art. *Merchy*, t. VI. Bien que Fétis et Quérard ne donnent pas le prénom du compositeur, tout nous porte à croire qu'il s'agit de Giacomo Merchi.



LA GUIMARD

Buste en marbre de G. Merchi. (Bibliothèque de l'Opéra.)

C'est ce qui nous explique comment notre jeune sculpteur fut mis, dès les premières heures de son séjour dans la capitale, en contact avec le monde des artistes et plus particulièrement avec le personnel de l'Académie royale de musique, comment il en fit sa principale société et comment il ne tarda pas à y acquérir une réputation exceptionnelle, jusqu'à en devenir en quelque sorte le sculpteur attitré.

Dans les relations mondaines de cette époque, l'Opéra eut une importance toute particulière. Là se trouvaient réunies trois fois par semaine toutes les classes de la société ; là se coudoyaient sans vergogne aucune les princes du sang et les financiers, les grands seigneurs et les philosophes, les plus célèbres impures et les galants abbés de cour. L'opinion des premiers sujets, aussi bien de la danse que du chant, y faisait loi, et, chaque soir, la cour et la ville se répétaient, en le colportant de bouche en bouche, le dernier mot toujours spirituel et toujours mordant de Mlle Arnould. Aussi, que d'épigrammes y jaillissaient! Que de cabales, que de jalousies, écloses dans cette atmosphère surchauffée par toutes les élégances, toutes les vanités, tous les vices!

C'est l'époque où, chargée de richesses, d'honneurs et aussi d'années, songe à se retirer la célèbre Sophie (1778) ; où Vestris Ier, le *diou de la danse*, ainsi qu'il se qualifiait modestement lui-même, cède la place à son fils Auguste, à seule fin de fonder la légendaire dynastie des Vestris ; où Dauberval règne sans partage sur tous les cœurs ; où enfin, au milieu de cette élégante guirlande des plus séduisantes danseuses, Allard, Peslin, Théodore, Heinel, Dorival, Gervais et bien d'autres encore, brille au premier rang Marie-Madeleine Guimard.

En l'année 1779, la Guimard était à l'apogée de sa réputation et de sa gloire. Agée de 35 ans, depuis 1762 pensionnaire de l'Opéra, où elle avait créé et dansé plus de cinquante rôles différents, tour à tour entretenue par le maréchal prince de Soubise, par M. de la Borde, fermier général, et finalement par Mgr de Jarente, évêque d'Orléans, la célèbre danseuse défrayait les conversations de tout Paris par le luxe insolent de son train et par ses folles prodigalités. On sait, dans leurs moindres détails, l'histoire de ses soupers et de ses amours. On connaît les pièces qu'elle faisait jouer à son théâtre de Pantin d'abord, puis à celui plus vaste de son hôtel de la Chaussée d'Antin, « véritable boudoir, où les loges à tentures de taffetas rose étaient toutes relevées d'un galon d'argent », et où elle attirait si bien le

monde de la Cour et des théâtres que l'Opéra lui-même était souvent forcé de fermer ses portes, faute d'acteurs et de danseurs. Protectrice en même temps des jeunes artistes, encourageant Fragonard et David, la Guimard se piquait de secourir elle-même les infortunes ; et on la vit plus d'une fois au chevet du lit des pauvres et des moribonds de son quartier, jetant à pleines mains l'or qui lui venait de ses amants. Avec cela, en toutes choses, un grand sens artistique, une sincère recherche de bon ton, d'élégance, de distinction, qui la faisait appeler par Métra « la déesse du goût [1] ».

Et pourtant, au physique, la Guimard n'était point belle. Sa maigreur lui valut, on le sait, ce joli mot de Sophie Arnould, faisant allusion à ses relations avec Mgr de Jarente, détenteur de la feuille des bénéfices : « Je ne conçois pas comment ce petit ver à soie n'est pas plus gras; il vit sur une si bonne feuille ! [2] » — « Seulement, écrit Goncourt, un visage composé pour l'expression de la tendresse et de la volupté ; une taille moyenne d'une extrême sveltesse, la taille et la physionomie de la danseuse demi-caractère. Moulée et dotée par les Grâces, elle est à l'Opéra la grâce du XVIIIe siècle, dédaigneuse des difficultés de la danse, mais se dessinant dans une harmonie intime de tous les mouvements, mais se prodiguant et se montrant en la noblesse des positions, en l'élégance des attitudes, avec ce visage d'enjouement et avec ce souris, qui, selon l'expression du panégyriste de la danseuse, vaut l'immortalité [3]. » Et, par-dessus tout, une mimique délicieusement expressive, une « éloquence de la physionomie » qui troublait tous les esprits et captivait tous les cœurs.

Mais si la Guimard a laissé jusqu'à nos jours un souvenir impérissable, elle ne le doit pas tant peut-être à la chronique scandaleuse de son époque et aux mémoires du temps qu'à son buste sculpté par Gaëtan Merchi. Le nom de celui-ci reste, en effet, indissolublement lié au nom de la Guimard. Et l'on ne sait trop si c'est lui qui l'a fait revivre à nos yeux, aussi capiteuse qu'au soir où elle obtint son plus grand triomphe dans le rôle de Nicette, de *La Chercheuse d'esprit* (mars 1778), ou si c'est elle, au contraire, qui l'a mené doucement à l'immortalité.

1. *Correspondance secrète, politique et littéraire, ou Mémoires pour servir à l'histoire des Cours, des Sociétés et de la Littérature en France depuis la mort de Louis XV*. Londres, J. Adamson, 1788.

2. *Arnoldiana*. Paris, 1813.

3. *La Guimard*, par E. de Goncourt, p. 2.

Or donc, en 1779, ainsi qu'il l'a gravé lui-même à côté de son nom au-dessous du bras droit de la danseuse, Merchi modela le buste de la Guimard; elle avait alors trente-cinq ans; Merchi en avait trente-deux. Par la reproduction que nous donnons ici, nos lecteurs pourront apprécier en toute connaissance de cause ce qu'il y a de finesse, de distinction, de morbidesse, dans cette délicieuse œuvre d'art. Néanmoins, nous nous ferions un vrai scrupule de ne point reproduire, comme document à l'appui, la description enthousiaste qui, par deux fois, a été faite de ce buste charmant[1].

« M. Alphonse Royer, directeur de l'Opéra, grand amateur des Beaux-Arts, écrivait Albert de La Fizelière dans le *Courrier de Paris* du vendredi 17 décembre 1858, sous la rubrique *Chronique Parisienne*, a fait poser à la place d'honneur, au centre de la cheminée de son cabinet, un buste en marbre qui est un chef-d'œuvre.

Cette merveille, *qui n'a pas d'égale dans les produits de l'art du XVIII[e] siècle*, si ce n'est peut-être le buste de Rotrou par Caffieri, exposé dans le foyer public de la Comédie-Française, est due au ciseau magique de Merchi. Ce sculpteur était un de ces Italiens qui, vers la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, vinrent exercer à Paris un talent arrêté sur les limites extrêmes d'une décadence prochaine, mais encore animé du souffle puissant de l'école florentine.

Ce buste représente une femme en la personne de qui se résume le caractère artistique de l'ancien Opéra : M[lle] Guimard, type essentiellement élégant et voluptueux de la danse française moderne ; car c'est à elle que commence cette grande école qui régna sans partage avec Marie Taglioni,

1. A la suite de l'article d'Albert de La Fizelière, que l'on va lire, M. Gaëtan Recours, notaire à Agen, et petit-fils du sculpteur, ainsi que nous l'avons déjà dit, désira vivement posséder la photographie du buste de la Guimard. Il écrivit à cet effet, en janvier 1859, à la direction de l'Opéra, qui lui opposa un refus formel. M. Recours ne se découragea pas. Il revint plusieurs fois à la charge, et, devant le mauvais vouloir de l'Opéra, fut obligé de s'adresser trois ans après (juin 1862) au ministre de l'Empereur et des Beaux-Arts, qui était alors le maréchal Vaillant. Ce dernier, comprenant la légitimité des désirs du petit-fils de Merchi, donna aussitôt l'ordre à L. Crémière, photographe attitré de la maison de l'Empereur, 28, rue de Laval, de se rendre à l'Opéra, de prendre plusieurs photographies du buste de la Guimard et de les envoyer à autant d'exemplaires qu'il le désirerait à M. G. Recours, à Agen. Digne descendant du sculpteur Merchi, M. G. Recours, en véritable artiste qu'il était, a su très consciencieusement restaurer et aménager dans le goût du XVI[e] siècle la grande salle vraiment imposante de l'ancien hôtel de Monluc, rue des Juifs, à Agen, acheté par lui il y a quelques vingt ans. C'est avec un soin pieux que son fils, M. Louis Recours, conserve et agrandit chaque jour les belles collections de livres, d'estampes, de vieilles gravures, de meubles rares, que son père y avait réunies.

et va reparaître pour triompher encore avec la jeune Emma Livry, l'espoir de la chorégraphie nationale[1].

La sculpture ne saurait aller plus loin. Elle atteint dans cet adorable portrait les confins de la peinture, à laquelle elle semble emprunter, pour exprimer l'accent d'une physionomie mobile, son coloris, ses effets de clair-obscur, et jusqu'à ses empâtements pleins de morbidesse. L'œil nage dans des flots de volupté ; la prunelle frétille et sourit à l'ombre des cils, et la bouche, en se relevant gaiement à la commissure des lèvres, creuse dans les joues et sur le menton des fossettes assassines.

L'esprit qui frétille dans le feu de ce regard provoquant, la malice cachée dans le pli de ces lèvres moqueuses, auraient pu naître facilement sous le ciseau d'un sculpteur français. Mais, seul, un artiste italien sait répandre sur les traits d'une figure de marbre ce velouté voluptueux de la nature et prêter à la matière inerte ce tissu de fleur, moelleux et ferme à la fois, comme l'épiderme carminé d'une jolie fille.

Ce buste, qui fait aujourd'hui l'ornement du cabinet directorial, fut exécuté par l'inimitable Merchi pour Mgr de Jarente, évêque d'Orléans, renommé par ses dissolutions et qui avait la feuille des bénéfices.... »

Quant à Edmond de Goncourt, qui a pu apprécier également ce buste à sa guise, voici comment il le décrit dans son étude sur la Guimard :

« Mlle Guimard a un front bombé, des yeux grandement fendus dont les coins sont un rien retroussés, un petit nez à la courbure aquiline, aux narines du plus délicat dessin et largement respirantes, une bouche aux lèvres minces, minces, mais avec le gracieux et ressautant contour d'un arc, un menton charnu terminé par un méplat sensuel. C'est un visage ciselé, dont la finesse de l'arête du profil ne se voit tout à fait bien que dans la glace, où il est reflété par derrière ; c'est une toute mignonne figure à l'ovale un peu court et qui fait paraître encore plus ramassé l'échafaudage de ses cheveux relevés, où de tout en haut descend sur l'épaule gauche un brin de lierre qui, passant sous la chlamyde, vient mourir sur le plissé de la chemise, y étalant ses baies et ses feuilles.

Sous la tête, se dessine un petit corps maigre, aux épaules abattues, à l'attache voluptueuse du sein, avec son petit pli triangulaire sous l'aisselle, et avec encore un peu de cette gorge que l'agent de police Marais vantait comme la plus jolie gorge du monde, alors que la Guimard n'avait que quatorze ans.

1. On sait quelle triste fin eut cette jeune et charmante artiste, brûlée en novembre 1862 par les flammes de la rampe qui se communiquèrent à sa robe de gaze, à une répétition de la *Muette de Portici*. Portée à son domicile de Neuilly, Emma Livry ne mourut qu'à la fin juillet 1863, « après huit mois et demi de souffrances endurées avec le courage et la résignation d'une martyre ».

Ce buste, disons-le, en sa joliesse sèchement nerveuse, et avec ce qu'il y a dans le retroussis des yeux, dans le serpentement pervers de la bouche, semble le buste du vice, — du vice élégant, distingué, aristocratique [1]. »

Dirons-nous l'odyssée de ce buste de la Guimard ? En 1837, Edmond Duponchel, nommé l'année précédente directeur de l'Opéra, reçut avis que, par son testament, le danseur Nivelon, ancien pensionnaire de l'Académie de musique avant la Révolution, léguait à cette même Académie le buste en marbre blanc de Mlle Guimard, par Merchi, dont il était possesseur. Duponchel écrivit aussitôt, d'abord à la date du 5 décembre de cette année, puis à celle du 19 janvier de l'année suivante, 1838, deux lettres au ministre de l'Intérieur, dans lesquelles il demandait d'être autorisé à accepter ce legs, « cette autorisation m'étant nécessaire, écrivait-il, pour envoyer prendre le buste [2] ». L'autorisation ne se fit pas attendre [3], et le chef-d'œuvre de Merchi, *devenu ainsi propriété nationale*, entra à ce moment officiellement à notre Académie de musique.

Comment Nivelon le possédait-il ? La Guimard lui en avait-elle fait cadeau en 1784, alors qu'ils étaient camarades de danse et que s'établit (c'est encore Goncourt qui le donne à entendre) une tendre liaison entre l'éternelle coquette et le plus beau des danseurs, Nivelon, « le vainqueur de tous les cœurs, disent les mémoires du temps, le héros fait à peindre, l'homme qu'on s'arrache et qui donne également et dans la grisette et dans la condition et dans l'impure » ? Ce buste, au contraire, avait-il été exécuté pour Mgr de Jarente, comme l'insinue La Fizelière, sans aucune preuve à l'appui d'ailleurs ? Était-il redevenu la propriété de Merchi, ou, plus simplement encore, n'était-il jamais sorti de son atelier, ainsi qu'on pourrait le croire en le retrouvant sur la liste de ceux qu'il vendit quelque temps après ? Sur ce point, nous en sommes réduit aux conjectures. Mais, ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il appartenait au commencement de ce siècle au danseur Nivelon et qu'il devint, grâce à sa générosité testamentaire, à partir de 1838, la propriété de l'Opéra.

Le buste de la Guimard, par Merchi, fut d'abord placé au foyer de la danse, où, il y a peu d'années encore, de vieux habitués se rappelaient l'avoir vu. Il se retrouve, du reste, dans un très joli dessin d'Eugène Lami (dont la gravure par Staines est conservée aux archives de l'Opéra), occupant la niche centrale de l'ancien foyer

1. *La Guimard*, par E. de Goncourt, chap. XXXVII, p. 142-143.

2. Archives de l'Opéra. Donations de bustes, dossier no 173.

3. *Ibidem*. Lettre du ministre à Duponchel, du 2 mai 1838, même dossier.

de la danse de la rue Le Peletier et dominant majestueusement la foule des danseuses, des figurantes et des habitués, dans les costumes à la mode de 1840. C'est là qu'alla le chercher, en 1858, Alphonse Royer, directeur de l'Opéra depuis 1856, pour le mettre, comme l'a écrit Albert de la Fizelière, témoin de la translation, « à la place d'honneur, au centre de la cheminée du cabinet directorial ». C'est à cette dernière place enfin que l'a trouvé Émile Perrin, lorsque, en décembre 1862, il remplaça Alph. Royer à la direction de l'Opéra, et c'est là qu'il est resté jusqu'en 1871.

A ce moment, Perrin jugea prudent, avec juste raison, de le soustraire, en l'emportant chez lui, aux haines aveugles et au vandalisme des incendiaires de la Commune. Revenu depuis à l'Opéra, il orne aujourd'hui, en y brillant au premier rang, la belle galerie des bustes qui fait suite à la Bibliothèque et où, désormais, tous les amateurs peuvent à leur aise venir l'admirer[1].

Gaëtan Merchi avait, en 1779, trente-deux ans. Une très jolie miniature sur ivoire, conservée par son arrière-petit-fils, M. Louis Recours, le représente à cette époque, la figure en ovale allongé, le front large et découvert avec beaucoup de cheveux, les yeux vifs, perçants, intelligents, le nez un peu fort, la bouche finement rail-

1. E. de Goncourt écrit, dans son *Iconographie de la Guimard*, p. 318, qu'il existait un autre buste de cette danseuse au foyer de la danse de l'Opéra, disparu lors de la Commune. Cet auteur commet ici une confusion d'autant plus grossière que dans le texte même de son ouvrage, p. 214 notamment, il reconnaît que c'est bien le buste de la Guimard, par Merchi, qui a appartenu à Nivelon, buste qui fut légué par ce dernier à l'Opéra en 1837 et accepté par Duponchel. Les archives de l'Opéra sont formelles à cet égard et établissent nettement qu'il n'a jamais existé qu'un seul buste en marbre blanc de la Guimard, celui modelé par Merchi.

E. de Goncourt nous apprend encore qu'il existe chez la petite-fille de Victor Hugo, Mme Léon Daudet (aujourd'hui Mme J. Charcot), une terre cuite du marbre de Merchi, provenant d'un legs fait à M. Lockroy père. « Cette terre cuite, écrit-il, est d'une grande finesse de travail, mais d'une pâte un peu sèche, à la cuisson dure, qui lui donne un peu l'aspect d'une répétition industrielle du temps. M. Édouard Lockroy, auquel j'ai demandé des détails sur la provenance de ce buste que je savais venir de son père, n'a pu m'en donner aucun. Il croit se rappeler seulement que c'est un cadeau fait à un de ses oncles » (*La Guimard*, p. 319). Ce buste a figuré à l'Exposition de Marie-Antoinette.

De récentes investigations, faites par nous à Paris, nous ont permis de découvrir trois nouvelles terres cuites du buste de la Guimard et, qui plus est, le moule qui a servi à les façonner. Une d'elles, de teinte grise, retouchée à l'atelier et très finement modelée, appartient aujourd'hui à M. Henri-Émile Perrin. Les deux autres appartiennent à des collectionneurs. Nous croyons savoir comment ces

leuse, le buste drapé dans une sorte de redingote rouge à grand collet, légèrement déboutonnée, le col de la chemise retombant sans cravate au-dessous. Sur un passeport de l'an IV, il est dit que Merchi, alors âgé de quarante-huit ans, a le nez bien fait, les cheveux blonds, les yeux bruns, et que sa taille est de cinq pieds trois pouces. Notre sculpteur était donc ce qu'on appelle un joli homme, bien fait pour plaire à l'escadron volant dont il aimait à s'entourer. Car pas une de ces demoiselles de l'Opéra n'avait voulu rester en arrière de la Guimard, toutes lui ayant demandé, après elle, de modeler leurs bustes.

Aussi Métra, un des rares chroniqueurs de ce temps qui parlent de lui, nous apprend-il que « Merchi semble avoir été en ces années le sculpteur attitré des grandes impures ». C'est ce qui ressort du passage suivant de la *Correspondance secrète*, où cet auteur écrit, à la date du 25 avril 1781 :

« Les vers que je vous ai envoyés en l'honneur de nos cinq plus agréables danseuses ont été faits à l'occasion des bustes en talc que M. Merchi, l'un de nos sculpteurs, offre au public à bon marché. J'ai parcouru dernièrement son atelier. C'est une galerie de portraits de nos plus jolies coquines. Ce spectacle est très agréable ; mais à chaque figure qui frappait mes yeux, je le dis avec peine, il me revenait sans cesse à l'esprit les vers faits sur le buste de Mlle Arnould en 1775 :

Et je veux...
Que ce buste en cent lieux figurant
Puisse pour quatre sous hors de la plâtrière,
Passant chez nos neveux du marquis au bourgeois,
Orner en même temps le Muséum des Rois
Et le portail de la Salpêtrière.

moulages ont été effectués. Les archives de l'Opéra contiennent en effet, dans le précieux dossier relatif à la Guimard, une lettre d'un certain M. Biès, à la date du 16 novembre 1847, ainsi conçue : « J'avais demandé à M. Roqueplan une dizaine de jours pour mouler le buste de Guimard. Depuis, j'ai dû laisser sécher et durcir ce moule, fait en plâtre et mastic, préposé pour ce genre de moulage. Je vais de suite faire couler et mouler ces trois bustes. J'aurai l'honneur de les adresser à M. Roqueplan, avec le moule qui lui appartient. Agréez, etc. »

Il ressort de cette lettre que Nestor Roqueplan, avec lequel s'était associé Duponchel, lorsqu'en mai 1847 ce dernier reprit la direction de l'Opéra, séduit lui aussi par le charme tout-puissant qui se dégage du chef-d'œuvre de Merchi, lui commanda un moulage de ce buste, que ce travail fut effectué (le moule étant fait en plâtre et mastic) et que trois épreuves en terre cuite furent obtenues, les trois, sans doute, que nous retrouvons aujourd'hui. Quant au moule lui-même, il resta la propriété de Roqueplan jusqu'au jour de sa mort, puis subit les vicissitudes de ventes successives.

Nous ne saurions trop remercier ici l'aimable archiviste de l'Opéra, M. Nuitter,

N'appartient-il qu'au vice, me disais-je, d'encourager les Arts? Dans cet atelier, pas une statue qui me montre la vertu! Quelques femmes il est vrai, de celles qu'on appelle honnêtes, mais qui, avec les vices des premières, ont l'hypocrisie de plus, sans ce vernis séduisant qui les couvre dans les autres [1]. »

Voici les quatrains envoyés précédemment par Métra, faits (écrit-il page 193 de ce même tome XI, à la date du 15 avril 1781) par un amateur, pour accompagner *les bustes sculptés par Merchi* des cinq premières danseuses de l'Opéra, qui étaient Mlles Guimard, Heinel, Théodore, Allard et Peslin.

I

Grâce, maintien, taille légère,
Tout ici charme le regard;
Est-ce une nymphe, une bergère?
Non; c'est Terpsichore en *Guimard*[2].

II

Dans *Heinel*, on aime, on admire
Et les grâces et la beauté;
De Vénus elle a le sourire,
Et de Junon la majesté.

III

Qui plaît le plus dans *Théodore*?
Fraîcheur, esprit, grâce, talent?
C'est un secret que l'on ignore;
Mais pour charmer elle en a cent.

IV

Quelques bacchantes par leurs armes
Subjuguèrent l'Inde autrefois:
Par ses talents et par ses charmes
Allard tient Paris sous ses lois.

V

De la gaieté, de la folie
Combien *Peslin* tient de pouvoir!
Qui la voit jamais ne l'oublie;
Qui s'en souvient, veut la revoir.

E. de Goncourt qui reproduit également ces vers, avec quelques variantes[3], ne croit pas, n'en ayant jamais trouvé aucun exemplaire dans les ventes, que ces statuettes en talc de la Guimard et de ses camarades, de huit pouces de hauteur, aient été exécutées par Merchi. La seule raison qu'il en donne, qu'aucun catalogue du XVIIIe siècle ne

pour la complaisance extrême qu'il a mise à nous faciliter ces recherches et qui nous a permis de mener à bonne fin l'œuvre que nous avions entreprise.

— De nos jours plusieurs sculpteurs, dont la spécialité est de reproduire ou pasticher des bustes du XVIIIe siècle, ont exécuté à différentes reprises des terres cuites représentant la Guimard de Merchi. (N. D. L. R.)

1. *Correspondance secrète, politique et littéraire ou Mémoires pour servir à l'histoire des Cours, des Sociétés et de la Littérature en France, depuis la mort de Louis XV*, tome XI, p. 221. Londres, John Adamson, 1788.

2. Dans son ouvrage: *L'Académie royale de musique au XVIIIe siècle*, t. I, p. 359, M. Campardon écrit que, en 1780, le sculpteur Merchi fit une statuette en talc de Mlle Guimard représentée en Terpsichore.

3. *La Guimard*, p. 146.

les mentionne, ne nous paraît pas suffisante. Nous préférons nous en tenir à l'affirmation bien explicite de Métra, qui les avait vues.

Jusqu'à la Révolution, Merchi resta le sculpteur habituel et très en vogue du personnel de l'Opéra. Nous n'en voulons pour preuve que ce paragraphe des *Mémoires secrets*, d'autant plus précieux qu'il nous révèle la liste de ses principales créations à cette époque :

« Les amateurs des arts et des spectacles s'empressent de se pourvoir d'une collection précieuse de bustes que vient de mettre en vente le sieur Merchi, sculpteur. Ils sont au nombre de quinze et représentent : MM. Piccini, Sacchini, Legros, Lainé, Mlles Beaumesnil, Girardin cadette, Guimard, Heinel, Théodore, Allard, Peslin, MM. Vestris père, Nivelon, Carlin, Mlle Todi [1]. »

S'agit-il ici du beau buste de l'Opéra, qu'aurait acheté alors Nivelon et qui serait demeuré sa propriété jusqu'en 1838, ou bien d'une simple statuette en talc, de celles dont parle précédemment Métra ?

Merchi, du reste, vers cette époque, paraît avoir rompu avec sa vie quelque peu débraillée des premiers jours. Au moment où la Révolution éclatait et dispersait à tout jamais cette société élégante dans laquelle jusqu'alors il avait vécu, il songea à se marier et à fixer définitivement sa vie. Il épousa une honnête et charmante fille, Julie-Catherine Laforest, quatrième enfant de Nicolas-Laurent Laforest, négociant à Paris, et de Julie Seuriot [2]. Il en eut une première fille qui naquit à Paris, où il habitait toujours, le 9 mars 1793, et qui reçut les prénoms de Françoise-Thérèse-Alphonsine.

Mais les mauvaises heures étaient arrivées. Que pouvait espérer de ce nouveau régime l'élégant modeleur des belles impures, le favori des grands seigneurs, le chéri des déesses du chant et de la danse ? Sa vie même courait des dangers, en ces heures de haine farouche, de basses délations. Aussi résolut-il de quitter la France et d'aller sous un ciel plus clément vivre à l'abri des orages, dans le calme qu'exigeaient ses études artistiques.

Nous ignorons pourquoi il choisit l'Espagne plutôt qu'un autre pays, l'Italie par exemple, sa terre natale. Sa fréquentation des puissants de la cour de Louis XVI lui avait-elle attiré un protecteur au delà des monts ? Bref, il quitta Paris à la fin de 1795 (son passeport porte la date du 7 vendémiaire an IV (29 septembre 1795), et il alla

1. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*, t. XX, p. 82. Londres, J. Adamson, 1783. Goncourt donne faussement la date de 1792 au lieu de 1782.

2. Archives de famille.

s'établir à Madrid, où le rejoignirent, dix-huit mois plus tard, le 22 floréal an V (11 mai 1797), sa femme et sa petite fille, âgée de quatre ans [1]. Sa réputation l'y avait précédé. Dès son arrivée, il fut bien accueilli par la haute société madrilène ; il devint un des familiers de la cour de Charles IV, et fut tout particulièrement protégé par ce prince, à tel point que celui-ci voulut être le parrain de sa seconde fille, Julie-Charlotte-Fernande-Louise, née le 23 mars 1798, à Madrid, et baptisée dans l'église paroissiale de N.-D. des Douleurs de la résidence royale du Buen Retiro. Le roi nommait en même temps Gaëtan Merchi son sculpteur particulier, *escultor de camâra* [2].

C'est de cette époque (1799) que date le buste du monarque espagnol par Merchi. M. Louis Recours conserve précieusement l'esquisse originale crayonnée par l'auteur lui-même, esquisse destinée à servir de modèle à la gravure qui en a été faite depuis en Espagne. Au bas de cette gravure on lit en effet : *Gajetanus Merchi inv. et sculps. — Antonius Martinez delineavit. — Johannes Brunetti incisit : Madrid, 1799.*

Sur l'esquisse, le buste de Charles IV, depuis le socle jusqu'aux cheveux, mesure 222 millimètres de hauteur. Sa plus grande largeur aux épaules est de 143 millimètres. En costume de cour, le cordon de la Toison d'or au cou, étroitement enserré dans une large cravate, le menton sensuel et proéminent, le nez légendaire plus fortement accentué que celui de n'importe quel Bourbon, les yeux petits, peu intelligents, le front fuyant, les cheveux roulés sur la nuque selon la mode du temps, avec cela un air de grandeur et de majesté vraiment royales, tel nous apparaît ici Charles IV et tel nous le retrouvons sur ses autres portraits, notamment sur ces quadruples de 1793, si bien gravées et si fort recherchées des collectionneurs.

Où se trouve actuellement le buste de Charles IV par Merchi ? C'est ce que, malgré nos plus minutieuses recherches, nous n'avons pu découvrir. A Madrid, où nous nous sommes adressé, il nous a été répondu qu'il n'existait ni au Musée national du Prado, ni à l'Académie des Beaux-Arts, ni au Palais royal. A-t-il été emporté par Charles IV, lorsque ce malheureux monarque dut, quelques années plus tard, abandonner misérablement l'Espagne? Et, dans ce cas, l'aurait-il suivi à Compiègne, à Marseille, et finalement à Rome ? Fut-il, au contraire, comme semble le donner à entendre la

1. Archives de famille.
2. *Ibidem.*

lettre qu'écrivit plus tard Merchi à Ferdinand VII et que nous reproduisons plus loin, brisé par les insurgés ou volé lors des révolutions et des invasions qui ensanglantèrent l'Espagne au commencement de ce siècle? Si ce buste, ou quelque autre de ceux des autres membres de la famille royale, existe encore, comme l'écrivit Merchi lui-même, nous serions heureux que, posée ici par nous, cette question pût être résolue par un de nos lecteurs.

Merchi resta environ sept ans à Madrid, où il devint père d'une troisième fille, Marie-Caroline, née le 21 novembre 1801. Néanmoins, il ressentit peu après le contre-coup des infortunes de son royal protecteur. C'est ce que nous apprend son petit-fils, notre ami regretté M. Gaëtan Recours, dans la trop courte notice biographique sur son grand-père qu'il a bien voulu rédiger autrefois pour nous, lorsqu'il écrit : « A la suite des révolutions espagnoles, qui enlevèrent à la famille de ma mère la petite fortune que l'économie de mon grand-père avait ramassée, la famille Merchi se vit encore forcée de replier sa tente et de quitter Madrid pour se retirer à Bilbao. » Ce ne fut pas toutefois après l'abdication forcée de Charles IV en 1808, mais quelque temps avant, puisque dans cette dernière ville naquit, le 5 août 1805, son quatrième et dernier enfant, un fils cette fois, qui reçut les prénoms de Pierre-Gaëtan.

D'abord pensionné par Charles IV, tant que ce prince resta sur le trône d'Espagne, Merchi put vivre dans une honnête aisance, grâce aussi à son talent de sculpteur, universellement apprécié. La chute définitive de ce monarque, l'occupation temporaire par Joseph Bonaparte, les guerres qui désolèrent la péninsule jusqu'en 1814 n'étaient pas faites pour améliorer son sort. Après un séjour de sept ans à Bilbao, Merchi fut encore forcé de quitter un pays qui ne lui offrait plus ni avantage, ni sécurité, et il rentra en France avec toute sa famille, d'abord pour demeurer à Bayonne, qu'il habita seulement dix mois, dans la rue de la Poissonnerie (1812-1813), puis pour se fixer à Agen, où il arriva en cette année 1813 et qu'il ne devait plus quitter.

Aucun de ses descendants n'a pu nous dire quelles raisons déterminèrent Merchi à choisir cette ville comme dernière résidence. Toujours est-il que l'aimable artiste se plut fort sur les bords de la Garonne, qu'il y fut apprécié, et que la riche bourgeoisie agenaise s'empressa de l'admettre, lui et ses filles, dans sa société. Merchi, de son côté, ne voulut point demeurer en reste avec elle et, pour la remercier de sa généreuse hospitalité, il se complut à modeler les

bustes de quelques-uns des enfants qui jouaient le plus souvent autour de lui, laissant ainsi partout où il passait des traces ineffaçables de son talent.

Voilà comment nous possédons, précieux héritage de nos arrière-parents, dont Merchi était devenu l'un des familiers les plus intimes, deux très jolis bustes en plâtre, l'un de notre père Antonin Lauzun, à l'âge de douze ans, l'autre de sa sœur Blanche, moins âgée que lui de deux ans. Ces bustes furent faits vers 1816; ils mesurent chacun



ANTONIN LAUZUN
Par G. Merchi.



BLANCHE LAUZUN
Par G. Merchi.

35 centimètres de hauteur. Leur plus grande largeur aux épaules est de 20 centimètres.

Quoique Merchi fût alors âgé de 69 ans, on retrouve dans ces dernières œuvres la même sûreté de main, la même vigueur, la même délicatesse qui l'avaient placé hors de pair dans ses autres créations.

Le buste du jeune homme ne se distingue-t-il pas surtout par une étonnante expression de vivacité dans le regard, d'intelligence dans le front, de bonté dans la bouche? Et ne faut-il point voir dans l'élégance de son costume, de même que dans le pointillé de la dentelle qui orne le cou de la jeune fille, cette recherche méticuleuse tout italienne, à laquelle ne saurait s'arrêter un sculpteur français? Merchi, du reste, subit plus qu'aucun autre artiste l'influence du milieu où il se trouve. Sa Guimard ne reflète-t-elle pas toute la grâce morbide et voluptueuse de l'époque de Louis XV? Son Charles IV, la majesté et la morgue du trône d'Espagne? Ses dernières créations, la finesse en même temps que la raideur un peu sèche de l'époque où fleurissaient David et Prud'hon?

Merchi avait 71 ans lorsqu'il fut frappé, à Agen, de paralysie. C'est ce qu'il nous apprend dans une pétition qu'il adressa en 1819 au roi d'Espagne Ferdinand VII, lui demandant une pension et faisant valoir les services qu'il a rendus à son père et les injustices du sort dont il a été victime :

« *Escultor de camàra* de Sa Majesté, écrit-il, qui a eu l'honneur de faire les portraits en buste de ses augustes auteurs et de toute leur famille, les circonstances amenées par le gouvernement tyrannique qui a privé pendant plusieurs années les Espagnols de toute félicité l'ont obligé de se retirer en France avec son épouse et quatre enfants, dont trois filles et un garçon, tous nés en Espagne... Tout ce qu'il avait laissé ou retiré dans le logis que lui avait accordé le roi Charles IV a été pillé, y compris tous ses ouvrages. Ses ressources sont anéanties. Aussi ose-t-il implorer la bonté paternelle et l'amour pour les arts dont le roi Ferdinand a donné tant de preuves, et lui demande-t-il la pension dont il est privé depuis plus de dix ans[1]. »

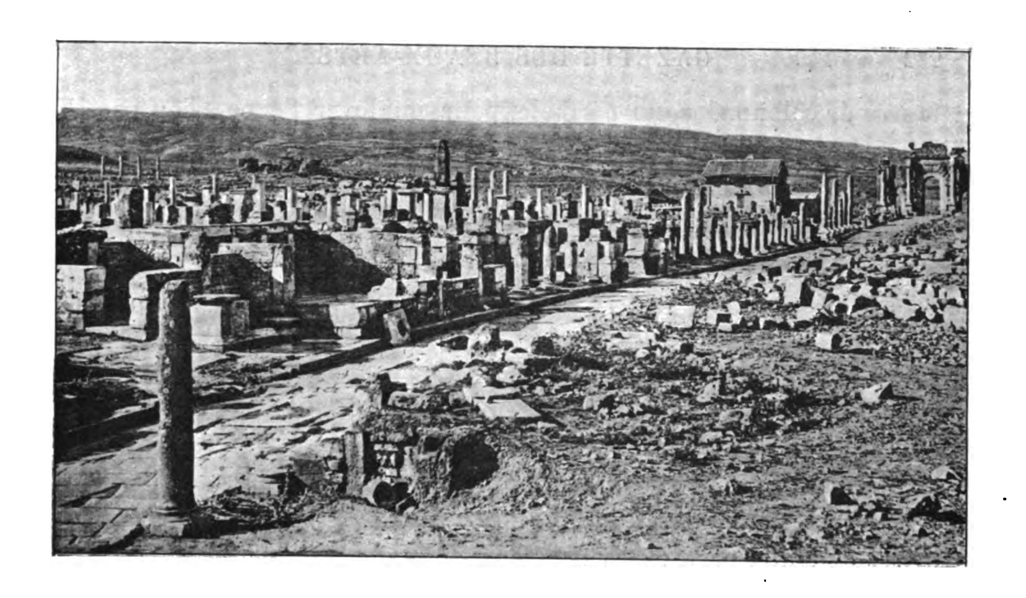
Quatre ans après, « le 23 octobre 1823, à 2 heures du soir, dans sa maison de la rue Lalande », mourait, à Agen, Gaëtan Merchi ; il était âgé de 76 ans[2].

Des quatre enfants qu'il laissait, sa seconde fille, Louise, la filleule de Charles IV, fut la seule qui se maria. Elle épousa, en 1827, Mathieu Recours, d'une famille originaire des environs de Tulle et qui, depuis longtemps, s'était fixée à Monclar d'Agenais. A la mort de Gaëtan Merchi, sa femme qui vivait encore se retira dans cette dernière ville auprès de sa fille Louise, et elle y mourut le 6 avril 1830, laissant d'universels regrets.

Le souvenir de la famille Merchi n'est pas près de s'éteindre. Et si la gloire du sculpteur s'est un moment éclipsée ; si la plupart de ses productions, que généralement il ne signait pas, ont été dispersées à tous les vents, méconnues ou détruites ; si les bustes de la famille royale d'Espagne demeurent introuvables ; si se sont envolées aussi, sans doute sur la ritournelle de quelque menuet du divin Mozart, les gracieuses statuettes des Heinel, des Peslin, des Allard, de Vestris lui-même et de tout ce monde frivole et charmant qui décoraient si bien les coulisses du dernier siècle ; le buste de la Guimard, du moins, reste intact, suffisant pour attester à tout jamais la finesse, la suprême élégance de « l'inimitable » Merchi.

PH. LAUZUN

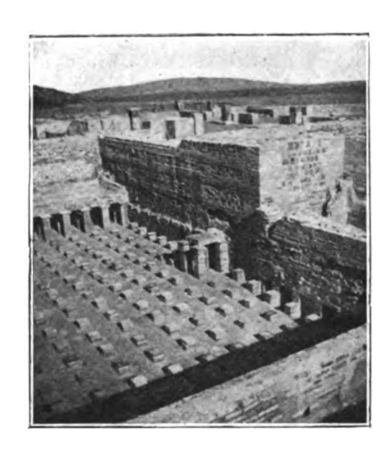
1. Archives de la famille Merchi.
2. État-civil de la mairie d'Agen. Reg. des décès, 1823, n° 249.



LA RÉSURRECTION D'UNE VILLE ANTIQUE.

TIMGAD

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



Si toutes les colonies romaines se faisaient un forum à l'image de la mère patrie, elles se faisaient aussi souvent un Capitole. Adorer Jupiter, Junon et Minerve dans un même édifice était la marque caractéristique à laquelle se reconnaissait un vrai Romain, et les habitants de Timgad n'auraient eu garde d'y manquer. Suivant la coutume également, ils avaient choisi, pour établir leur temple, une petite colline, qui s'élève au sud-ouest du forum, non loin du bord du torrent. Le sommet en avait été nivelé et dallé avec soin. Puis on avait construit une vaste enceinte, en-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3ᵉ pér., t. xx, p. 209.

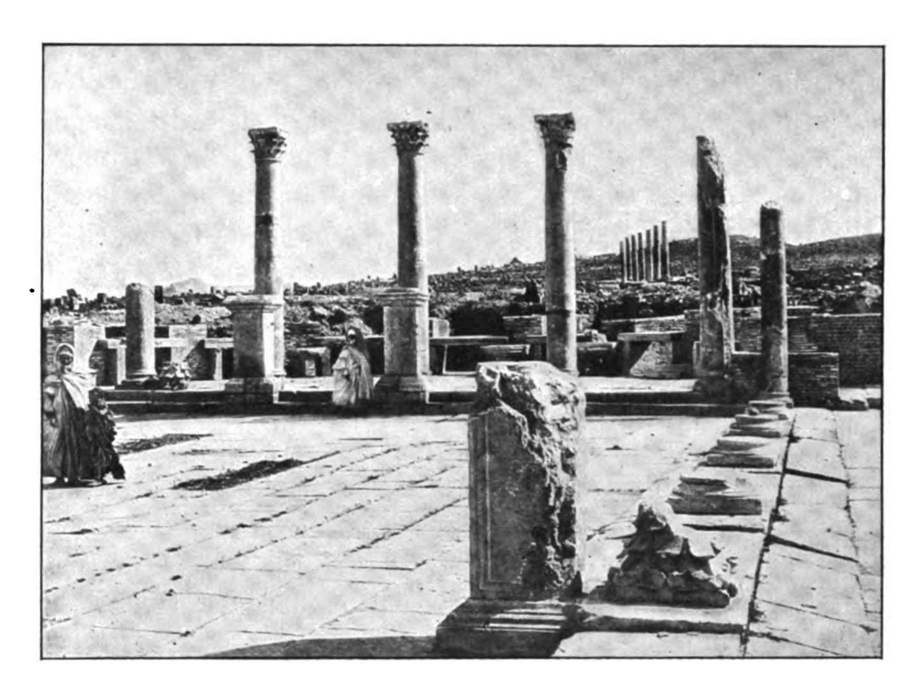


tourée de colonnades, un péribole, pour employer l'expression consacrée; et, contre le mur du fond, on avait élevé le sanctuaire. Une telle disposition est très fréquente dans le monde romain; eût-elle été peu commune, qu'on l'aurait néanmoins adoptée, par besoin de copier le Capitole de Rome. Quelles dispositions de détail offrait primitivement le péribole? Il est assez difficile de le dire dans l'état actuel, tant il y a eu de remaniements dans cette partie de la construction. Assurément, le portique antérieur appartient à une basse époque : on a retrouvé l'inscription qui régnait sur la frise et on y a lu les noms de l'empereur Valentinien et de ses associés. Des portiques latéraux, l'un est entièrement écroulé, l'autre n'a gardé que le soubassement de ses murs. Les dallages consistent en pierres prises de toutes parts; on y trouve des fragments d'architraves et de frises ornées de grandes lettres, aussi bien que des morceaux de balustrades sculptées.

Le sanctuaire était tourné vers l'est; un escalier de trente marches, coupé au milieu par un perron, menait aux colonnades qui entouraient l'édifice; la *cella* était intérieurement divisée, au moins à la partie postérieure, en trois parties, en trois grandes niches, comme il arrivait dans tous les Capitoles. La chambre du milieu abritait la statue de Jupiter; celle de droite — pour qui regardait le temple de l'escalier, — Junon; celle de gauche, Minerve. Tout le monument est conçu dans de grandes proportions. Il ne mesure pas moins de cinquante mètres de long, en comptant les marches d'accès, sur près de vingt mètres de large. Les colonnes, hautes de douze mètres, avaient $1^{m}50$ de diamètre; la hauteur de la statue de Jupiter, assise, suivant le type traditionnel, n'était pas inférieure à sept mètres. D'autres statues de dimensions moindres, quoique colossales encore, ont été trouvées fragmentées au cours des fouilles; on ne sait trop quelle place leur attribuer; peut-être ornaient-elles le péribole. La masse des matériaux employés ne nuisait pas, d'ailleurs, à l'élégance. On a recueilli, dans les décombres, plusieurs charrettes de placages de marbre dont les murs étaient revêtus; il y en a de toute nuance, depuis la brèche verte, aux reflets métalliques, jusqu'au marbre blanc d'une transparence laiteuse. Mais tout cela est aujourd'hui presque en miettes. Il semble bien que le Capitole ait été d'abord incendié, ainsi que le prouvent les morceaux de bois calcinés qu'on a recueillis dans le sous-sol; puis les pierres furent employées pour la construction de la forteresse byzantine et les marbres réduits en chaux. Ainsi disparurent les statues du sanctuaire, moins quelques

rares débris, le haut de la tête de Jupiter, par exemple, celles du péribole et aussi le grand autel à sacrifices, qui s'élevait devant l'escalier, au milieu de la cour. En présence des restes du Capitole de Timgad, comme en présence de bien d'autres monuments africains, on se demande ce qu'il faut tenir pour plus étonnant, la puissance de ceux qui ont établi de pareils édifices, ou l'acharnement de ceux qui les ont fait disparaître.

Quelque remarquable que soit le Capitole, par sa masse, par le



TIMGAD. — INTÉRIEUR DU MARCHÉ

luxe de sa décoration, par sa ruine même, ce n'est, somme toute, qu'un de ces nombreux temples dont les Grecs et les Romains avaient semé le monde; nous en connaissions déjà des exemples innombrables. Timgad nous a conservé un type autrement intéressant dans le groupe des bâtiments qui s'étend auprès de l'arc de Trajan. On y a reconnu sans hésitation un marché, et le doute n'est pas possible, puisque le mot même est écrit sur plusieurs bases de statues qu'on y a retrouvées. Il avait été bâti par la générosité d'un citoyen, nommé M. Plotius Faustus, chevalier romain, officier de troupes auxiliaires, prêtre de Rome et flamine des empereurs, et par sa femme, Cornelia Valentina Tucciana; pour que nul ne l'ignorât,

on avait gravé leurs noms et placé leurs images de tous côtés, soit à l'entrée, soit à l'intérieur. Tant d'honneurs ne sont point immérités ; alors que les marchés antiques de Rome sont détruits ou à peu près, que celui de Pompéi n'a pas été reconnu encore d'une façon absolument certaine, ce couple africain nous a permis de fixer un point d'archéologie monumentale : il est des gens à qui on élève des statues de nos jours en récompense de moindres services.

Pour accéder à ce marché de Timgad de la voie qui mène à l'arc, il faut d'abord gravir quelques marches en bordure du trottoir ; elles conduisent dans une cour dallée ouverte de deux côtés. Les deux autres sont limités par deux corps de bâtiments. Le premier devait être une halle, mais une halle singulièrement élégante. Le fond s'ouvre en hémicycle orné d'un piédestal ; le pavement, au centre, est formé de dalles de diverses couleurs, dessinant un damier. Le second, dans son plan original, rappelle beaucoup un forum, ce qui n'a rien d'étonnant, le forum ayant été à l'origine une place de marché, avant de devenir un lieu de réunion politique. Il se compose d'un espace central à ciel ouvert, entouré de portiques. Au milieu, une fontaine, faite de quatre dalles de pierre, encastrées dans de petits piliers, fournissait une eau jaillissante. Il n'existe de magasins qu'au nord et au sud. La face septentrionale en présente quatre, peut-être six : chambres carrées, assez petites, sans arrière-boutique. Vers le sud, l'édifice se développe en un large hémicycle, élevé de deux marches au-dessus du sol de la cour. Cette partie n'était point, autrefois, à ciel ouvert ; on a trouvé, dans les fouilles, tous les éléments de la couverture, et M. Ballu en donnera une restauration certaine. Sept logettes s'y épanouissent en éventail, terminées à la partie postérieure par un segment de cercle ; leur ensemble constitue une bande demi-circulaire. Toutes offrent la même particularité. Par devant, reposant sur des montants en pierre ornés de moulures et encastrés aux deux bouts dans la maçonnerie des murs latéraux, on avait disposé horizontalement, à un mètre du sol, de larges tables ; plusieurs ont été découvertes en place ; les autres gisaient à terre, dans le voisinage, et l'on a pu les rétablir sur leurs montants : si bien qu'aujourd'hui l'édifice paraît à peine avoir souffert du temps et des hommes. Aucune trace de portes devant ces boutiques ; la saillie même des tables empêche de supposer qu'il ait jamais pu en exister. On doit donc y voir des salles de vente et rien de plus. A l'heure du marché, les commerçants arrivaient, apportant leurs denrées ; pour pénétrer dans leur logette, ils étaient obligés de passer, en se baissant, sous

l'étal, comme font encore les Arabes dans les souks; ils exposaient les marchandises aux yeux de la clientèle; ce qu'ils n'avaient point réussi à vendre, ils le remportaient le soir en regagnant leur domicile. A cet égard, il n'y avait aucune différence entre le macellum de Timgad et un de nos marchés.

Les boutiques permanentes étaient établies ailleurs, le long des grandes rues, sans doute. On en a déjà déblayé quelques-unes, à droite de la voie centrale qui traversait la ville. Elles occupaient les dessous du forum. Comme le sol de celui-ci était, ainsi que je l'ai dit, de deux mètres plus élevé que celui de la voie, il restait un espace libre sous le dallage et dans les fondations. Rien n'avait été plus aisé que d'y aménager des magasins. Les uns ne se composent que d'une pièce assez profonde, les autres sont divisés en deux, salle de vente et arrière-boutique. Ces dernières étaient occupées jour et nuit, ainsi que le prouvent les traces de portes fermant à l'intérieur. Leur situation paraît tout particulièrement favorable : elles devaient être achalandées du matin au soir, moins peut-être par les habitants qui les longeaient pour gagner le forum, que par tous les voyageurs venant de Lambèse ou s'y rendant. Je me figure que, si elles n'offraient pas un logement très confortable, on y faisait bien ses affaires, et que plus d'un, parmi les commerçants qui les occupaient, en sortit la bourse assez garnie pour prendre rang parmi les bienfaiteurs de la cité.

* * *

« Rire et se baigner, voilà la vie ! » avait écrit un joueur de dames sur le dallage du forum. Ses compatriotes partagaient son avis, et pour leur fournir le moyen de mettre leur maxime en pratique, on leur avait donné un théâtre et des thermes. Le théâtre avoisine le forum ; on n'avait que trois marches à monter et une rue à traverser pour se rendre de l'un à l'autre, pour passer brusquement du tumulte des affaires à la joie des représentations scéniques. L'édifice était taillé au flanc d'une colline, ainsi qu'il arrive souvent dans l'antiquité ; l'architecte, profitant d'une petite éminence, y pratiquait une cavité demi-circulaire dont il soutenait les pentes par quelques fondations, puis il y installait des gradins en marbre ou en pierre, et les spectateurs n'avaient plus qu'à venir s'y asseoir. Toute la construction supérieure de l'édifice a disparu aujourd'hui ; on la retrouverait sans doute en grande partie dans les murailles de la forteresse byzantine. Le bas, au contraire, avec la balustrade de pierre qui sé-

parait le public des quelques privilégiés assis dans l'orchestre, est assez bien conservé ; il ne manque que le battant de la porte qui en marquait le milieu. Le mur antérieur de la scène est en place, avec ses niches rectangulaires ou circulaires, avec les traces ou même les amorces de colonnettes qui en faisaient l'ornement. La surface où évoluaient les acteurs, qu'on avait d'ailleurs revêtue de pierre ou de mosaïque était de bois à Timgad ; ce plancher a naturellement disparu tout entier : on ne voit plus que les cubes de maçonnerie qui le soutenaient.

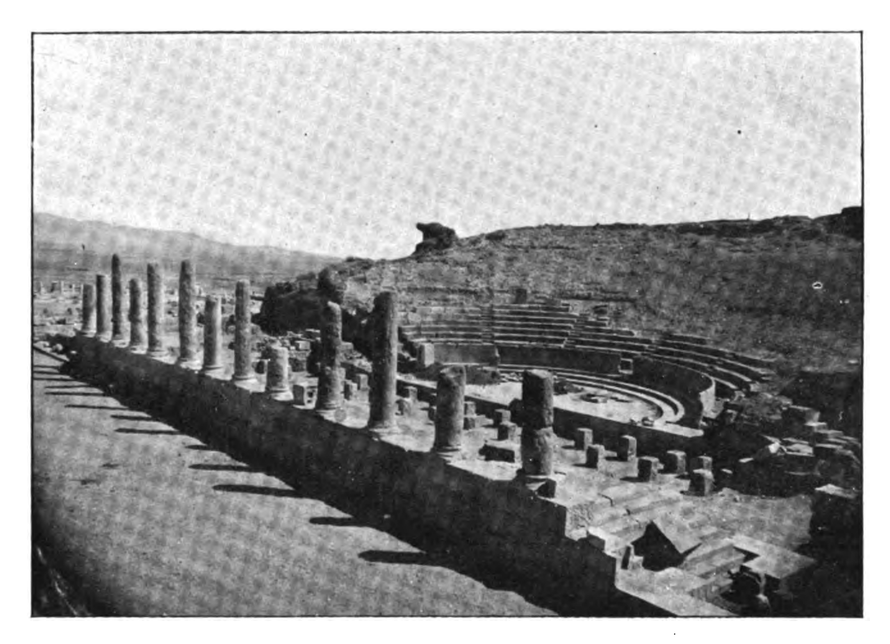
Le fond de la scène n'existe pas davantage ; c'est, on le sait, la partie des théâtres anciens qui souffre le plus d'habitude, et la règle générale a trouvé ici, comme presque partout, son application. Chose curieuse, la colonnade qui longeait extérieurement ce mur écroulé et détruit a subsisté — non point dans l'état exact où on le voit aujourd'hui, car le service des Monuments historiques a redressé quelques fûts et replacé quelques bases — mais assez distincte pour qu'on ait pu tenter ces réparations avec certitude.

Il en est ainsi, du reste, de toute la construction. Le plan des fondations est parfaitement visible. On lit sur le terrain la place des couloirs qui donnaient accès dans l'orchestre ou sur la scène; on comprend fort bien comment on passait de l'un à l'autre, comment le public pouvait pénétrer dans les différentes places ou en sortir pendant les entr'actes pour s'écouler dans une grande cour voisine du mur de la scène, comme dans un foyer. On distingue même encore les trous où s'enfonçaient les poutres destinées à la manœuvre du rideau.

Les fouilles n'ont malheureusement rendu que peu de morceaux de l'ornementation : quelques chapiteaux, des fragments de corniches, une statue de dame romaine d'un type banal, un morceau d'architrave, des débris de balustrades ornementées, et deux grandes inscriptions, l'une brisée en mille pièces, l'autre parfaitement conservée, qui nous permettent d'attribuer au règne de Marc-Aurèle l'aménagement de l'édifice. Les Byzantins ont détruit ou utilisé le reste.

Les calculs les plus modérés fixent à 3.500 le nombre des spectateurs qui, aux jours de représentation, pouvaient trouver place dans le théâtre. Il paraît certain que la population locale ne suffisait point à fournir tant d'amateurs; en pareille occasion, le public accourait de tous les villages environnants, de Lambèse peut-être, des bourgades, peuplées de vétérans, qui s'étaient formées aux alentours, des fermes situées sur la route de Khenchela ou dans la montagne,

des établissements agricoles échelonnés sur celle de Cirta. Ces fêtes de la vue coïncidaient sans doute avec des marchés, peut-être avec des cérémonies religieuses. Alors les chariots roulaient de grand matin sur le dallage des rues ; les boutiques et le marché regorgeaient de monde, l'autel du Capitole se couvrait d'offrandes et le forum retentissait de joyeux propos. Puis, à l'heure de la représentation, toute cette foule aux mille couleurs envahissait le théâtre, depuis l'orchestre jusqu'aux derniers gradins, depuis les places réservées aux



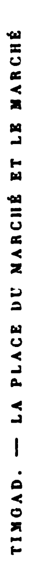
TIMGAD. — LE THÉATRE

personnages de marque, jusqu'aux galeries supérieures où les plus humbles venaient s'entasser. L'aspect de Timgad devait être, en pareil cas, bien voisin de celui qu'offrent aujourd'hui les villes espagnoles ou même certaines de nos villes du Midi les jours de courses de taureaux.

Toutefois, ne nous faisons pas d'illusion sur la noblesse du spectacle offert à la curiosité du public. Le mot « théâtre » est solennel ; mais s'il est des théâtres pour la tragédie et la haute comédie, il en est aussi pour la farce, et la farce était sans doute plus en honneur à Timgad que la tragédie. Les mimes, les pantomimes, les faiseurs de tours, les acrobates, ont été fort en vogue à l'époque impériale dans tout le monde romain. Tenons pour assuré que vers eux se tournait la faveur de nos Africains.

Passons aux thermes. Les fouilles nous ont rendu deux établissements de bains, tous deux assez rapprochés du théâtre, l'un au sud, l'autre à l'ouest, celui-ci beaucoup moins considérable que celui-là. Le plus grand constitue un ensemble aussi complet qu'intéressant. Il n'offre, en réalité, rien de bien nouveau, rien qui s'éloigne des usages adoptés ailleurs ; mais il précise ce que nous savions déjà, il complète nos connaissances sur certains points : c'est un exemple de plus, remarquablement conservé, de ces thermes publics si chers aux Romains et aux Orientaux. Les bains se composaient à Rome de deux étages : l'un était au niveau du sol, l'autre dans le sous-sol. Ce dernier était réservé aux fourneaux ; l'autre se divisait en plusieurs parties : salons de conversation et de promenades, étuves, pièces froides, avec piscines maintenues à la température de l'air extérieur, salles de transition tièdes, vestiaires, chambres de repos, sans compter les annexes réservées au service. Les étuves étaient, comme il est naturel, les pièces les plus rapprochées des fourneaux ; l'air brûlant qui s'échappait du brasier circulait sous les planchers, entre les piliers de briques formant support, et le long des murs, dans des tubes de poteries, disposés contre les parois. Par là s'échauffaient aussi et se maintenaient à une haute température les vasques et les baignoires pleines d'eau, mises à la disposition des baigneurs. Puis la chaleur, affaiblie, passait sous le plancher des chambres voisines, où l'on ne voulait entretenir qu'une douce tiédeur, et s'y perdait. Telle est exactement la disposition notée à Timgad. Les quatre chambres de chauffe sont presque intactes, avec les couloirs qui permettaient d'y accéder; une cave voisine, où l'on a retrouvé des résidus de charbon incrustés dans le mur, servait de magasin pour les provisions de combustible. Des étuves, il reste, parfaitement aménagés, les supports des planchers et les amorces de poterie qui conduisaient l'air chaud le long des murs ; les piscines ont conservé leurs enduits et les niches des statues leur peinture. On voit encore les trous par où l'eau s'échappait des bassins et se déversait dans l'égoût. Dans un angle de l'édifice, de vastes latrines circulaires rappellent, par leur disposition, celles du forum. Là encore, on trouve alignés autour de la pièce, au-dessus d'un grand égoût, une série de sièges confortables ; mais, détail curieux, et qui montre à quel point on poussait l'amour du luxe dans ces villes africaines, la pièce est entièrement pavée d'une mosaïque monumentale des plus élégantes.

Les ruines des thermes sont, d'ordinaire, assez riches en œuvres


TIMGAD. — LA PLACE DU MARCHÉ ET LE MARCHÉ

d'art; les sculptures surtout y abondent. Nous pouvions espérer qu'il en serait de même à Timgad. Si l'attente n'a point été entièrement trompée, il faut avouer que nous avons pourtant été déçus. Une grande vasque de pierre ornementée, deux statues de la déesse Hygie, trois Vénus portant devant elles une coquille, deux torses de Mercure et d'Apollon, quelques menus débris, c'est là tout ce que l'on a recueilli, avec plusieurs piédestaux destinés à supporter jadis des images d'empereurs, le tout d'une facture assez médiocre et telle qu'on peut l'attendre d'artistes numides.

En somme, les ruines de Timgad sont d'un intérêt capital pour l'évocation de la vie antique; elles offrent à l'architecte plus d'un sujet d'études techniques; mais, à part les mosaïques, toujours curieuses par quelque endroit, on n'y a pas trouvé et on n'y trouvera pas, sans doute, d'œuvres d'art vraiment dignes de ce nom. Les thermes, comme le forum, comme le marché, nous ont rendu des répliques de types courants, que l'on fabriquait sur place et d'après des modèles communs dans toutes les parties de l'empire. Le musée établi au milieu des ruines par le service des Monuments historiques est rempli de morceaux de sculpture; il en est de curieux, voire même d'instructifs; mais combien peu méritent l'épithète de jolis! On les étudie avec fruit, on ne les regarde pas avec émotion. C'est déjà pourtant quelque chose qu'on en ait recueilli un si grand nombre, si l'on songe à la multitude de ceux qui ont été convertis en chaux. Par là éclate à nos yeux l'amour que les Romains d'Afrique, imitateurs des Romains d'Italie, portaient à la décoration extérieure de leurs villes; il ne leur suffisait point de jouir des droits accordés aux fils de Romulus; ils entendaient en avoir l'apparence, ils voulaient que leurs cités fussent à tous égards la copie de la capitale. Rome était peuplée de statues; Timgad devait l'être aussi. Mais Timgad n'était pas Rome, après tout; quoi d'étonnant à ce que ses œuvres d'art fussent à celles de la métropole ce qu'était son forum à l'ensemble des forums impériaux?

*
* *

Tels sont les différents édifices que le service des Monuments historiques a déblayés jusqu'à présent. Ils appartiennent, du moins dans leur disposition primitive, à la première période de l'empire, presque à l'époque de la fondation de la ville. Tous les monuments de Timgad ne remontent pourtant pas aussi haut. Il en est quelques-uns des bas temps; leur tour viendra et leur examen ne manquera pas non plus d'intérêt.

Le plus considérable est cette forteresse à laquelle j'ai déjà fait plusieurs fois allusion, et que les Byzantins élevèrent à l'extrémité des ruines, vers le sud, en une position légèrement dominante, avec les débris des constructions romaines. Il ne faut point y chercher les élégances ou même la correction architecturale des monuments de l'âge de Trajan : les pierres y ont été entassées à la hâte et, suivant les habitudes de l'époque, forment le revêtement extérieur de gros murs remplis intérieurement par du mortier. Mais cette ruine, faite de ruines, est singulièrement éloquente. Elle nous transporte à un des moments les plus pathétiques de l'histoire de l'Afrique du nord ; elle témoigne, par sa masse même, de l'effort tenté par Byzance pour sauver les débris de la civilisation antique. Nous assistons, en ce moment, à une sorte de résurrection de l'histoire byzantine ; jusqu'à notre époque, on ne semblait pas porter grand intérêt aux souverains de Constantinople, à leur rôle dans le monde, à leur politique ; on ne voyait en eux que des princes décadents, plus occupés de leurs querelles de palais ou de famille que de la grandeur de l'empire. Mais voilà qu'on est revenu à une plus juste conception des choses ; on s'est aperçu que ces efféminés avaient été, à l'occasion, de bons soldats et de vaillants généraux, que sous les pierreries qui couvraient leurs tuniques battaient encore des cœurs d'hommes, et qu'ils ont arrêté aussi longtemps qu'ils l'ont pu la chute du monde gréco-romain. La citadelle de Timgad et ses sœurs africaines sont le témoignage de cet effort héroïque tenté contre la barbarie, et par cela même, elle mérite une visite plus attentive, je dirai même plus respectueuse que les autres parties de la ruine.

Et pourtant, tant de vaillance demeura impuissante. Pendant un long siècle, Byzance, à l'abri de ses forteresses, tint en respect les Berbères des montagnes et les envahisseurs du Sud ; puis un jour vint où, la lutte étant impossible, la Numidie, comme la province d'Afrique, tombèrent au pouvoir des Arabes. Timgad a conservé un édifice contemporain de la catastrophe. Sur le sommet d'une petite colline, à l'ouest de la forteresse byzantine, s'élève une chapelle, que marquent quelques colonnes dépareillées profondément engagées dans le sol. L'aspect seul montre que cette modeste basilique est de date récente ; ceux qui l'ont fouillée se sont même aperçus que le sol actuel avait été établi très postérieurement à la construction première et par dessus des tombes chrétiennes. Nous n'arriverions pourtant pas à en fixer la date précise, si plusieurs fragments de soffites, provenant de quelque édifice romain et utilisés ensuite, ne portaient les

mots suivants : «Au temps de Constantin empereur (c'est-à-dire de Constant II Constantin), sous le patrice Bellicius Gregorius, Jean duc de Tigisi a offert la maison de Dieu.»

Dans cette « maison de Dieu », les derniers chrétiens de la ville ont adressé leurs prières au Seigneur, car, quelques années après sa construction, « au temps de Constantin empereur, sous le patrice Bellicius Gregorius », les enfants de Mahomet remportaient sur l'armée byzantine leur première grande victoire.

Il est donc bien vrai de dire que, par ses monuments, Timgad résume très exactement l'histoire de l'Afrique du nord, depuis le jour où Rome toute puissante semait dans le pays, en une infinité de colonies, comme la poussière de son individualité, jusqu'à celui où la civilisation impériale et le christianisme tout ensemble disparurent, pour plus de mille ans, emportés par la tourmente musulmane.

R. CAGNAT





EXPOSITION DE MAITRES DE L'ÉCOLE LOMBARDE
A LONDRES



On sait que le Burlington Fine Arts Club se distingue des autres cercles artistiques de Londres par l'initiative qu'il a prise, depuis nombre d'années, d'inviter les amateurs de tous pays à des expositions rétrospectives intéressant les différentes branches de l'art.

L'exposition qu'il nous a offerte cette année n'aura certainement été ni la moins importante, ni la moins fréquentée. Elle était consacrée aux tableaux de cette école milanaise qui, tout en ayant son centre principal à Milan, a fait rayonner son influence sur les moindres provinces dépendantes de la capitale du duché. Cette école était elle-même redevable de sa physionomie propre au concours d'éléments extérieurs qui provinrent de deux côtés de la péninsule, soit d'une part la Vénétie et de l'autre la Toscane, lorsqu'apparut à Milan le plus grand génie de cette région.

C'est ainsi que l'art de la peinture aboutit en Lombardie, dans la première moitié du XVIe siècle, à l'épanouissement de ses qua-

lités et donna naissance à des œuvres qui occupent un des rangs les plus élevés dans l'histoire de l'art en Italie, grâce à leurs attraits tout spéciaux et aujourd'hui si hautement et si universellement appréciés. On pourrait presque dire, en effet, que ce qu'il y a de vigoureux et de sévère dans l'école milanaise prend son origine dans les écoles de Padoue et de Venise, et ce qu'elle a d'aimable et d'élégant, au contraire, dans le grand Léonard, vrai créateur de l'expression de la grâce spirituelle et corporelle en ce qu'elle a de plus raffiné chez la créature humaine.

Il ne s'agit, en réalité, que d'une période assez limitée, renfermée à peu près dans les cent ans contenus entre la moitié du xve et la moitié du xvie siècle; car, d'une part, on ne saurait constater plus tôt l'existence d'un art lombard de caractère bien marqué dans la peinture, et, d'autre part, après la mort de Gaudenzio Ferrari, en 1546, il ne reste déjà plus que de faibles reflets de cet art exquis, qui va se perdant peu à peu — comme ailleurs, du reste, — dans un éclectisme et une convention plus ou moins superficielles.

Tandis que la sculpture, dans la première moitié du xve siècle, conserve l'aspect lourd et peu varié qui lui avait été imposé dès le siècle précédent par les maîtres de Campione, la peinture accuse des procédés assez médiocres et assez incertains, qui ne sont en rien comparables à ceux que les artistes appliquaient en Toscane au temps des Lippi et des Angelico, ou même avec les édifiants efforts d'artistes tels que le vieux Bellini et Pisanello dans les États vénitiens. Tout au plus aurait-on à constater une certaine influence subie par les peintres milanais et provenant tant de la présence de Masolino de Panicale, appelé par son patron, le cardinal Branda, à Castiglione d'Olona, que de leur contact avec le génie pénétrant de Pisanello, le grand médailleur véronais, chargé par les Visconti d'exécuter des peintures considérables dans leur château de Pavie. En ce qui concerne Masolino, on pressent, pour ainsi dire, son voisinage en contemplant les singulières fresques représentant des jeux qui décorent une chambre dans l'ancien palais Borromée, à Milan. Le goût et les aspirations de Pisanello se retrouvent, d'autre part, dans quelques peintures et dans bien des dessins de l'école milanaise de cette époque, documents où l'étude des animaux, fort soignée et effectuée d'après nature, joue toujours un grand rôle.

Un petit tableau du musée de Bergame, signé du nom de Vincenzo Foppa (*civis brixiensis*) et daté de 1456, peut être regardé

comme la première révélation de la nouvelle école qui va éclore à Milan et aux environs. Il représente *Le Christ en croix* entre les larrons, dans un cadre de motifs architecturaux et de paysage bien singuliers. La photographie seule qu'en a exécutée récemment la maison Taramelli, de Bergame, suffirait à démontrer les rapports de l'auteur avec l'ancienne école de Padoue, passionnée pour les effets de perspective et de relief dans tout ce qu'elle entreprend de représenter. Plus tard, c'est Andrea Solario, connu aussi sous le nom d'Andreas Mediolanensis, à cause de ses absences de la ville natale, qui s'inspire auprès des Vivarini et d'Antonello de Messine, dans le séjour qu'il fait à Venise vers la fin du xve siècle. La preuve en est notoire, aussi bien dans les sujets religieux traités par cet artiste que dans les portraits de ses premières années.

Quant à la présence de l'élément léonardesque, elle est trop évidente et trop connue pour avoir besoin d'être longuement établie. On doit cependant distinguer entre les éléments de son style, que Léonard communiqua par éducation directe à ses élèves, et ceux qui pénétrèrent insensiblement, par la fascination de son esprit, même chez ceux qui ne comptent pas au nombre de ses disciples.

I

Vincenzo Foppa. — Des trois tableaux qui étaient censés représenter à l'exposition de Londres le chef de l'école, ce Vincenzo Foppa dont je viens de parler, un seul, à vrai dire, décelait d'une manière bien marquée le caractère propre à l'artiste. C'était, comme le dit justement le catalogue, *a typical example of his less ambitious work*. Comme je suis à même d'en témoigner, sir Martin Conway eut la bonne fortune de l'acquérir à Milan, dans le magasin d'un antiquaire. Il s'agit d'un petit panneau représentant *La Vierge allaitant l'Enfant;* dans le fond on voit une courtine ornée d'arabesques et dans le lointain un petit coin de paysage. Le ton grisâtre des chairs, la forme des figures dans leurs détails, le dessin anguleux des plis des draperies, tout s'accorde fort bien avec les traits qu'on peut noter dans le tableau de premier ordre que possède la National Gallery : *L'Adoration des Mages*, que j'avais désigné comme un chef-d'œuvre du maître, alors qu'il portait encore l'étiquette erronée de Bramantino.

Un second petit tableau, exposé par le même propriétaire comme œuvre de Vincenzo Foppa, un *Christ sortant du tombeau*, entouré des instruments de la Passion, provient de la même source

que le précédent et son attribution ne saurait être repoussée ; mais, en tout cas, ce n'est pas un spécimen aussi caractéristique que la *Vierge*.

Quant au troisième soi-disant Foppa, je n'hésite pas à déclarer qu'il n'aurait pas dû figurer parmi les peintures lombardes. Il y a bien des années, je l'avais rencontré à Londres, chez feu Alfred Morrisson et m'étais persuadé que ce profil d'homme accusait, par sa facture noble et sévère, une origine bien voisine du grand Mantegna ; j'en conclus qu'il doit être attribué à Francesco Bonsignori, de Vérone (qui fut l'imitateur de Mantegna et était presque son compatriote), aussi bien que le beau portrait de Ludovic Gonzague, qui faisait jadis partie de la collection du prince Sciarra, à Rome, et appartient aujourd'hui au baron Gustave de Rothschild. On ne saurait soutenir, en effet, que l'inscription portant le nom du maître padouan, qui se lit sur la cuirasse du personnage, soit une preuve que l'œuvre doive lui être attribuée [1].

SAINT AUGUSTIN ET UN DONATEUR
PAR AMBROGIO BORGOGNONE
(Collection de lord Aldenham.)

Avant de prendre congé du vieux Foppa, je ne puis renoncer à signaler à ceux qui s'intéressent à l'ancienne école la découverte qui vient d'être

1. J'ai plaisir à constater ici que, de son côté, M. B. Berenson, dans ses *Venetian Painters of the Renaissance*, a enregistré ces deux portraits sous le nom de Bonsignori.

faite, à Milan, d'un grand tableau d'autel, représentant *Le Martyre de saint Sébastien;* on pourrait avec raison regarder ce tableau comme une première édition du même sujet que le maître traita par la suite dans une fresque aujourd'hui transportée à la galerie Brera. Le tableau que je viens d'indiquer se trouvait, jusqu'à ces derniers temps, dans l'église Saint-Sébastien, à Milan, tantôt sous le nom de Bramante, tantôt sous celui de Bramantino. Ce n'est que lorsqu'il fut déplacé dernièrement de l'autel et mis en bonne lumière que tous les critiques l'apprécièrent et tombèrent pleinement d'accord pour y reconnaître la main de Vincenzo Foppa. Grâce au bon vouloir des autorités de Milan et au zèle infatigable d'un amateur aussi passionné que M. Batt. Vittadini, on pourra désormais mieux apprécier cette nouvelle manifestation du génie du vieux peintre de Brescia ; elle a trouvé sa destination définitive dans le château monumental des Visconti et des Sforza, transformé aujourd'hui en Musée de la ville [1].



SAINT PIERRE MARTYR ET UNE DONATRICE
PAR AMBROGIO BORGOGNONE
(Musée du Louvre).

Ambrogio Borgognone et Bevilacqua. — A la suite de Foppa vient le bon Milanais Ambrogio Borgognone. Ce nom, bien plus

1. La photographie de ce tableau, si riche en motifs dans les figures, dans l'architecture et dans le paysage, a été faite par M. Louis Dubray et est assez bien réussie, si on tient compte du noircissement général de la peinture.

connu que le premier, sera toujours indissolublement lié avec le souvenir d'un des plus importants monuments de l'Italie, la Chartreuse de Pavie. C'est là que Borgognone, dans ses fresques comme dans ses tableaux d'autel, déploya tout ce que son sentiment religieux, allié au sentiment de l'art, sut produire de plus pur et de plus exquis. Or, le seul tableau de lui que nous trouvions au Burlington Club — prêté par lord Aldenham — a son pendant au musée du Louvre, et fut primitivement au nombre des œuvres faites par l'artiste pour l'église de cette même Chartreuse d'où sortit aussi, dans des temps d'arbitraires inouïs, le célèbre triptyque du Pérugin qu'on admire aujourd'hui à la National Gallery.

La reproduction que voici des deux panneaux de Borgognone montre qu'il s'agit de pendants, et, en même temps, la présence des portraits de donataires prouve qu'une représentation de la Vierge, vers qui leur acte d'adoration était dirigé, devait former le panneau central. Malheureusement, on ne sait pas où se trouve à présent celui-ci. Il est à déplorer que ces deux pendants, lors de leur vente, il n'y a que peu d'années, n'aient pas eu la chance de suivre le même sort. On ne saurait que souhaiter que le musée du Louvre, comme il a su jadis réunir les deux toiles si harmonieuses du Moretto de Brescia (les quatre Saints), arrive un jour, par quelque arrangement convenable, à replacer l'un près de l'autre les saints patrons Augustin et Pierre martyr, avec leurs humbles protégés, lesquels n'avaient certainement pas songé, de leur vivant, qu'ils seraient un jour exilés dans deux pays différents, si lointains de leur foyer.

On ne saurait accorder une grande importance aux fragments attribués, à l'Exposition, aux deux peintres associés, Zenale et Butinone, leurs œuvres authentiques bien connues, à Milan et à Treviglio, leur patrie, ne justifiant pas suffisamment de pareilles attributions.

En revanche, la comparaison des œuvres connues d'Ambrogio Bevilacqua avec le spécimen également rapporté de Milan par le possesseur même des deux tableaux de Foppa (une *Vierge avec l'Enfant assise entre deux anges*), est parfaitement favorable à la dénomination adoptée au Burlington Club. C'est un modeste mais aimable peintre appartenant à l'entourage du Borgognone, avec lequel il a été même confondu quelquefois, bien qu'il n'arrive jamais à la noblesse de ce dernier.

Sans nous arrêter non plus sur le nom, dont on a trop souvent abusé, de Bramantino, nom qu'on a appliqué ici à une série de petits

panneaux représentant des portraits imaginaires d'un caractère essentiellement décoratif, nous avons hâte d'arriver aux plus remarquables des productions de l'école de Léonard de Vinci proprement dite qui nous ont été soumises.

II

Quiconque a l'occasion de traverser aujourd'hui la place de la Scala, à Milan, y voit dressé, au centre, le monument consacré de notre temps à la mémoire du grand homme que Milan a droit de compter au nombre de ses citoyens, ne fût-ce que parce que c'est elle qui garde les débris de son plus grand chef-d'œuvre, dans le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces. Autour de la figure majestueuse du maître sont placées, selon une conception assez banale, à vrai dire, quatre statues qui ont la prétention de représenter ses quatre élèves, Beltraffio, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto et Salaino. Le nombre n'est, à coup sûr, pas complet, et encore aurait-il été convenable de substituer à l'image du mythique Salaino celle d'un autre peintre, connu communément sous le nom de Gian Pietrino, et auquel on est convenu d'attribuer une série d'œuvres charmantes, bien qu'il n'en existe aucune qui soit signée de son nom. L'excellence à laquelle Gian Pietrino sut atteindre quelquefois ne serait-elle pas d'ailleurs suffisamment prouvée par le seul fait que ses œuvres ont plus d'une fois passé pour des créations du maître ? Cela nous rappelle combien de fois le nom de Léonard a été substitué, à Milan, et l'est encore, au nom de certains de ses élèves. C'est qu'après tout on n'a jamais voulu se persuader que ce génie universel, si profondément absorbé par les investigations théoriques du domaine de la science, non moins que du domaine de l'art, n'a réellement accordé que la moindre partie de sa vie à l'exécution des œuvres d'art de tout genre qu'il entreprit. C'est ainsi que, parmi les tableaux exposés au Burlington Club, une douzaine au moins lui ont été attribués par leurs modernes propriétaires. Or, si une pareille présomption ne saurait être acceptée pour aucun de ces tableaux par la critique moderne, il n'en reste pas moins vrai qu'elle trouve son explication et son excuse dans la remarquable parenté spirituelle qui, dans cette école si privilégiée, unit le maître à ses élèves. Qu'est-ce, en effet, qui formait l'attrait essentiel de la récente Exposition, sinon l'impression produite par la manifestation de l'idéal de beauté que Léonard a su inspirer à ses disciples ? Nous avons, il est vrai, des données suffisantes pour distinguer personnellement ceux-ci l'un de l'autre, au moins en ce qui

regarde les principaux; mais il y a néanmoins entre eux un lien qui les rapproche tous, et leur trait commun, c'est ce qu'ils ont puisé ensemble à l'enseignement de leur sublime chef. Sous ce rapport, on pourrait même soutenir qu'il n'y avait en Italie, au commencement du XVIe siècle, aucune école plus homogène ni plus unanime que celle qui se forma à Milan sous l'empire spirituel du grand génie venu de Toscane. Cet homme, qui n'avait produit lui-même qu'un nombre fort restreint d'œuvres d'art, réussit, grâce à son prestige personnel, à créer autour de lui toute une atmosphère artistique; il donna naissance à ce qu'on pourrait appeler une sorte de panthéisme léonardesque, si l'on considère le vague des attributions qui furent faites successivement pendant la longue période où on était incapable de discerner clairement ce qui appartient au maître de ce qui est simplement le produit des élèves.

Jean-Antoine Beltraffio. — Abordons, par exemple, celui des disciples de Léonard dont les rapports avec lui doivent avoir été les plus intimes et qui, mieux que tout autre, saisit le côté sérieux et solennel de son maître, je veux dire Jean-Antoine Beltraffio. Ce peintre, comme on sait, quitta Milan avec Léonard en 1499, à l'occasion de la débâcle de Ludovic le More; en 1500, il exécuta, à Bologne, un tableau d'autel (aujourd'hui au Louvre), lequel, d'après certains renseignements, devait être signé de son nom et de sa qualification d'élève du Vinci. Il y a même lieu à croire qu'il accompagna celui-ci à Rome. Ce qui est étrange, c'est qu'on ait pu oublier jusqu'à nos jours que c'est bien Beltraffio, et non pas Léonard, qui exécuta à Rome la célèbre fresque du couvent de Sant' Onofrio, représentant, dans une voussure, la Vierge avec l'Enfant qui bénit un donataire[1]. Aujourd'hui, quiconque a étudié les œuvres du peintre milanais, au fur et à mesure de leur découverte, est obligé de reconnaître leur connection directe avec la *Madone* de Sant' Onofrio, et de constater que celle-ci se compose d'éléments employés maintes autres fois par son auteur.

En raison de cette identification, que je ne puis développer amplement ici, je n'hésite pas à affirmer que Beltraffio ne fut pas doué d'une grande force d'imagination, et, sous ce rapport, resta toujours à une grande distance de son maître. De cette tendance

1. Il y a bien des années que j'ai essayé de le prouver dans un article publié dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, par le rapprochement de la *Vierge* de Sant' Onofrio et de celle du musée Poldi-Pezzoli, à Milan.

à se répéter, l'Exposition même nous offrait, dans les quatre peintures provenant de lui, des témoignages irréfutables. Il suffit de se rappeler, en premier lieu, un charmant profil de jeune homme, représentant *Narcisse* regardant sa propre image dans un bassin, auquel l'espace limité du petit panneau ménageait peu de place. C'est à notre éminent collaborateur, M. Claude Phillips, qu'appartient le mérite d'avoir déniché cette jolie pièce, qui n'est, en dernier lieu, autre chose que le prototype ou la répétition — je ne sais quel mot employer — du même sujet existant, sous une forme fragmentaire, dans la galerie des Offices, à Florence. La découverte de cette dernière œuvre fut faite dans les magasins : ce fut une aubaine inattendue pour les amateurs et pour les critiques. M. Bode, qui était en train de publier son intéressant ouvrage sur *Les Sculpteurs florentins de la Renaissance,* s'empressa de l'enregistrer parmi les œuvres de Léonard. Rien ne pouvait échoir plus à propos à la galerie de Florence, qui ne possédait après tout aucune autre peinture originale du maître que *L'Adoration des Mages* inachevée. Toutefois, l'attribution à Beltraffio semble avoir généralement prévalu, et les termes de comparaison ne manquent pas pour la corroborer[1].

Ce type de jeune homme, dont nous connaissons ainsi trois éditions, sans parler du dessin correspondant exposé au Louvre, toujours sous le grand nom de Léonard, appartient, selon toute vraisemblance, à la manière primitive de l'auteur. Certes, en comparaison du *Narcisse*, les trois autres demi-figures exposées montraient une largeur, une majesté en rapport avec l'âge plus mûr de l'artiste. Mais, ici encore, on pouvait remarquer une répétition flagrante entre le portrait exposé par le duc de Devonshire et celui du comte d'Elgin (n° 47 de l'Exposition). Il n'y a guère de différence dans le sujet, sinon que le dernier tableau fut conçu pour être un saint Sébastien, ainsi que le montre la flèche que le personnage tient à la main, tandis que l'autre est simplement un portrait et, comme tel, porte des initiales, aujourd'hui entièrement énigmatiques, sur le bord de l'habit. C'est une figure d'une noblesse et d'une saveur fort léonardesque, en vérité, et dont on aimerait bien connaître l'histoire, de même qu'on aimerait à voir l'œuvre dans un meilleur état de conservation.

1. Voir, à ce propos, les indications du *Catalogue* de l'Exposition. Celui-ci s'est toutefois trompé en citant un profil de jeune homme analogue, comme existant dans la collection du Dr Frizzoni de Milan, tandis qu'il appartient à une collection Frizzoni à Bergame. On peut s'en procurer une reproduction à Milan, chez M. Dubray, photographe.



Le mystère qu'elle recèle s'accroît encore par le fait de la peinture dissimulée sur le revers du panneau : une tête de mort, dans toute sa crudité réaliste, s'y présente avec cette inscription en belles lettres romaines du temps : *Insigne sum Ieronymi Casii*. Ce nom est bien connu, ne fût-ce que par le portrait du poète bolonais qui figure parmi les donateurs dans le grand tableau de Beltraffio, au Louvre. L'inscription se rapporte-t-elle au crâne (*caput*) de ce dernier, ou indique-t-elle une œuvre (*opus*) de lui? c'est ce dont je ne me sens pas à même de décider. Quant au jeune homme représenté au *recto*, pour ainsi dire, peut-être sera-t-il utile de le comparer à une troisième figure analogue, — mais encore avec la flèche, — appartenant à la galerie du comte Serge Stroganoff, de Pétersbourg, et classée sous le nom du Vinci, peinture dont je ne connais, à vrai dire, qu'une jolie gravure, que je dois à l'obligeance du comte Grégoire Stroganoff.

Le profil d'un homme mûr, sans barbe, un grand bonnet noir lui couvrant le front, la main droite à demi cachée dans l'habit, était la quatrième pièce de Beltraffio à l'Exposition. Le maintien et l'aspect grave du personnage rappellent le donataire de la *Madone* de Sant' Onofrio, bien qu'il s'agisse d'un personnage différent. Malheureusement, l'œuvre a souffert sensiblement d'une mauvaise restauration, tandis que son semblable, c'est-à-dire le même personnage vu de face, existant dans une collection privée de Milan, est mieux conservé.

Marco d'Oggiono. — Marco, appelé d'Oggiono d'après son lieu de naissance, est un élève de Léonard bien plus commun et généralement plus rude que son maître. On rencontre souvent des œuvres de lui qui ont l'air d'être des caricatures de celles du Vinci.

C'est même le cas de celle qui, seule, porte son nom, *Marcus*, à la galerie de Milan : *La Chute de l'Ange rebelle*. Néanmoins, en raison de maints indices qui s'y révèlent, on peut reconnaître comme étant de sa main le ravissant tableau, appartenant à M. Ludwig Mond, qui représente *L'Enfant Jésus et saint Jean* s'apprêtant à échanger un baiser. Évidemment, c'est dans une des meilleures heures de sa vie que Marco peignit cette œuvre. On ne saurai trouver des mots capables d'exprimer tout ce que cette jolie scène renferme de tendresse et de vivacité. Ce dont il faut convenir une fois de plus, c'est que nous nous trouvons encore en présence d'une création qui est redevable de son charme au voisinage du grand génie inspirateur et dominateur de tout ce monde artistique.

Ces deux figures aux formes potelées, aux têtes bien arrondies, d'une douceur inouïe, assises au milieu d'une prairie où l'on distingue toutes sortes d'herbes et de fleurs nettement spécifiées, n'est-ce pas toute une conception se rattachant à l'imagination féconde de Léonard ? Je serais tout prêt, partant, à appuyer la conjecture exprimée par M. Herbert Cook dans le *Catalogue*, et d'après laquelle cette composition aurait été exécutée à l'aide d'un dessin du maître lui-même. Et pourtant la griffe de Marco y reste visible en même temps, surtout dans la composition du fond de paysage en arrière de la prairie, paysage d'un pittoresque assez étrange, et aussi par la technique employée dans l'usage des couleurs, grâce à laquelle Marco sut obtenir un *smalto* qui lui est particulier. C'est ce qu'on remarquait de même dans une *Sainte Famille* prêtée par M. Benson (n° 72), de qualité analogue à la petite *Vierge avec l'Enfant*, de coloris si brillant, qu'on admire au Louvre. J'en voudrais conclure que, si Marco était resté fidèle à cette finesse d'artiste dans ses années plus avancées, il occuperait un rang supérieur à celui qu'on est disposé à lui assigner aujourd'hui parmi les sectateurs du maître toscan.

Revenant au motif des deux enfants qui se donnent un baiser, son succès dut être remarquable dès l'origine, puisque nous en rencontrons des répliques (surtout des copies), en grande et en petite dimension, de tous côtés. La meilleure, à mon avis, serait celle qui se trouve dans la Galerie royale de Hampton Court. On y aperçoit quelques légères modifications assez heureuses dans les attitudes des enfants ; le paysage, au contraire, est différent, et j'oserais dire, plus léonardesque.

En citant les œuvres de Marco d'Oggiono conservées en Angleterre, M. Cook n'hésite pas à lui confirmer l'attribution de la copie d'après la *Cène* de Léonard possédée par la Royal Academy de Londres. Il constate l'existence d'une autre copie par le même peintre au musée du Louvre. Je dois dire, pour mon compte, que je partage parfaitement son opinion en ce qui concerne la peinture du Louvre : il est vraiment surprenant qu'elle y soit encore classée sous l'étiquette d'« école florentine ». Quant à la copie de Londres, dont on aimerait bien à connaître la provenance, je n'ai pas manqué d'en faire l'objet d'une étude spéciale et je ne saurais, en somme, partager l'opinion de ceux qui y voient une œuvre de Marco, mais j'inclinerais décidément à l'attribuer à son condisciple, à ce Gian Pietrino dont j'ai fait mention tout à l'heure. C'est, à n'en pas douter, une interprétation des plus fidèles et des plus exquises du

grand chef-d'œuvre. Si l'on y observe en particulier la tête si douce et tout à fait féminine de saint Jean, on verra qu'elle a la plus grande similitude avec les têtes de Madones, telles que s'est plu à les peindre cet aimable artiste milanais, ce Gian Pietrino si peu connu à l'étranger, et dont la biographie, du reste, demeure encore dans la plus profonde obscurité.

GUSTAVE FRIZZONI

(La suite prochainement.)





LE TRÉSOR DE L'ABBAYE DE QUEDLINBURG



Sur l'emplacement de la ville actuelle de Quedlinburg-am-Harz s'élevait, au moyen âge, un grand château féodal. Cette forteresse, qui portait, d'après certains historiens, le nom de Quetlingen, appartenait dès le IXe siècle à la puissante famille des ducs de Saxe. Suivant la légende, c'est près de ce château, durant une partie de chasse, que Henri Ier l'Oiseleur, duc de Saxe, aurait appris, en l'an 919, son élection à l'empire.

Plus tard, Henri l'Oiseleur voulut établir près de son château, dont il avait fait une place forte destinée à arrêter les invasions des Hongrois, un couvent de femmes réservé aux grandes familles de l'empire. Mais il mourut en 936, sans avoir réalisé ce projet[1]. Son fils Othon Ier le Grand se conforma à ses désirs et, par un acte du 13 septembre 936, fixa l'organisation de l'abbaye. Il lui accorda, avec des domaines immenses, des prérogatives excep-

1. Il fut enterré dans l'église abbatiale, où l'on montre encore son tombeau.

tionnelles : l'ordre ne dépendait, au spirituel, que du pape, et, au temporel, que de l'empereur; les chanoinesses eurent le droit d'élire librement leurs abbesses, l'empereur se réservant seulement le droit d'approuver la nomination. La première abbesse fut Mathilde, fille d'Othon le Grand; elle fut sacrée en présence de son père, de sa mère l'impératrice Adélaïde, de sa grand'mère la reine Mathilde, de son frère Othon, et des principaux seigneurs de l'empire; et elle ne le fut pas, suivant l'habitude, par un évêque, mais par une assemblée de tous les archevêques et évêques de l'Allemagne, convoqués spécialement pour cette cérémonie. La seconde abbesse fut Adélaïde Ire, fille de l'empereur Othon II, qui lui confia en 996 la régence de l'empire, durant sa première expédition en Italie. Depuis cette époque jusqu'à la suppression de l'ordre en 1803 — pendant près de neuf cents ans, — les abbesses de Quedlinburg furent presque toutes de famille souveraine; la dernière, Sophie-Albertine, était la fille d'Adolphe-Frédéric, roi de Suède.

Le trésor de l'abbaye ne tarda pas à devenir l'un des plus riches de l'Allemagne. Par un hasard singulier, il eut assez peu à souffrir des guerres et des révolutions, et aujourd'hui encore il présente un des ensembles d'objets d'orfèvrerie les plus considérables qui existent en Europe. Cependant, malgré leur importance, ces objets précieux n'ont jamais été publiés comme ils mériteraient de l'être, et ils attendent encore une étude générale vraiment critique [1].

1. Voici la liste des principaux travaux relatifs à l'abbaye et à son trésor : A. Uldaric ab Erath, *Codex diplomaticus Quedlinburgensis*. Francfurt am Main, 1764, in-folio, pl. — J. A. Wallmann, *Von den Altertümern der Stiftskirche zu Quedlinburg*, 1776. — Fritsch, *Geschichte des vormaligen Reichsstifts und der Stadt Quedlinburg*. Quedlinburg, 1828, in-8°. — Ranke et Kugler, *Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg und der in ihr vorhandenen Altertümer*. Berlin, 1838, in-8°. — J. F. Riecke, *Altertümer und Sehenswürdigkeiten des Stifts Quedlinburg*, 1852. — Kugler, *Kleine Schriften*. Stuttgart, 1853, t. I. — Steuerwaldt et Virgin, *Die mittelalterlichen Kunstschætze im Zittergewœlbe der Schlosskirche zu Quedlinburg*. Quedlinburg, 1855, in-8° (album de lithographies, sans texte). — F. Bock, *Kunstschætze des Mittelalters in der Schlosskirche zu Quedlinburg* (*Wiener Zeitung*, 1860). — Von Mülverstedt, *Uber den Kirchenschatz des Stifts Quedlinburg* (*Zeitschrift des Harzvereins*, 1874). — W. Hase et F. von Quast, *Die Græber in der Schlosskirche zu Quedlinburg*. Quedlinburg, 1877, in-4°, pl. — H. Heydemann. *Aus dem Pavillon für kunstgewerbliche Altertümer auf der Ausstellung zu Halle* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, XVII, 1882). — *Quedlinburg und seine Altertümer* (sans nom d'auteur). 4e édition, Quedlinburg, 1890, in-12 (32 pages). — *Führer durch Quedlinburg und Umgegend* (sans nom d'auteur). Quedlinburg, 1897, in-12, 124 pages avec fig.

Nous voudrions aujourd'hui présenter les plus remarquables aux lecteurs de la *Gazette;* le grand nombre de ces monuments nous empêchera de consacrer à chacun d'eux une étude détaillée.

Le plus ancien est un grand vase en albâtre ou en travertin, qui paraît remonter à l'époque romaine[1]. Il est de forme très simple, entièrement uni, et garni de deux anses composées de serpents, dont l'une est brisée. Ce serait, d'après la tradition, l'un de ceux dans lesquels le Christ aurait transformé l'eau en vin, aux noces de Cana. Aujourd'hui encore, le second dimanche après l'Épiphanie[2], il est rempli de vin et exposé sur l'autel. Il est impossible de vérifier l'exactitude d'une semblable tradition[3]. Notons seulement que plusieurs églises ont possédé ou possèdent encore des vases antiques, de formes et de matières très différentes, passant pour avoir aussi cette provenance. Ceux que l'on voit, entiers ou non, à Cologne et à Reichenau, ressemblent à celui de Quedlinburg; ceux de Hildesheim, de Reinkenhagen[4], d'Angers[5], de Saint-Denis[6], sont de tout autres matières. Signalons encore ceux qui étaient autrefois conservés à l'abbaye de Port-Royal, à Saint-Florent de Saumur, à Notre-Dame de Soissons, et à Venise[7].

L'ordre chronologique nous amène à étudier maintenant un des objets les plus curieux du trésor, la crosse dite de l'abbesse Adélaïde. C'est un bâton en bois[8], dont l'extrémité supérieure est recourbée; il était autrefois recouvert d'une étoffe noire, aujourd'hui disparue, sur laquelle se détachaient quatre bandes verticales en or, garnies de filigrane, et reliées entre elles, de distance en distance, par des

1. Hauteur, 0 m. 43. — Steuerwaldt et Virgin, ouvr. cité, pl. I.

2. Jour où l'officiant lit à l'évangile le récit des noces de Cana.

3. Voir l'évangile selon saint Jean, II, 1-11.

4. Otte, *Handbuch der christlichen Kunst-Archæologie.* 5e édition, Leipzig, 1883-1884, 2 vol. in-4°, I, p. 252.

5. Didron, *Vase de Cana au musée des antiquités de la ville d'Angers* (*Annales archéologiques*, XI, 1851, p. 253-260, avec pl.). — L. de Laborde, *Glossaire*, au mot *Ydre*.

6. De Vogüé et Gilbert, *Les urnes de Cana* (*Annales archéologiques*, XIII, 1853, p. 91-96).

7. *Annales archéologiques,* vol. XI, XIII, XVI, XXII. — D'après le texte de saint Jean, il n'y avait aux noces de Cana que six de ces vases.

8. Hauteur totale, 1m315. V. la fig. au début de cet article. — Toutes les planches qui accompagnent cet article sont exécutées d'après les remarquables photographies de M. Ernst Kliche, de Quedlinburg.

anneaux également en or et décorés de la même manière[1]. La volute est entièrement recouverte d'or filigrané. Cette crosse, qui devait, avant ses mutilations, présenter un aspect très somptueux, est aujourd'hui presque unique en Europe; et pourtant les textes anciens nous apprennent qu'il en existait plus d'une au XIe siècle[2]. D'après la tradition, elle aurait été donnée à l'abbesse Adélaïde Ire par son frère l'empereur Othon III, qui la lui aurait envoyée d'Italie en 999 ; c'est du moins ce qui semble résulter d'un passage de la chronique de Thietmar. La forme de la volute ne peut que confirmer cette attribution : il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter le travail du P. Martin. De même pour le filigrane : le style très primitif des rinceaux qu'il forme dénote une époque ancienne ; et après l'avoir comparé avec celui de plusieurs pièces connues, comme la châsse de Pépin d'Aquitaine à Conques, l'évangéliaire d'Aribert à Milan, les croix d'Essen, d'Aix-la-Chapelle et de Hildesheim, l'évangéliaire de Saint-Denis, nous croyons pouvoir accepter comme vraisemblable la tradition ancienne[3], sans affirmer cependant que cet objet soit d'origine italienne. Pour la forme et la décoration, on doit rapprocher de la crosse de Quedlinburg celle de sainte Julienne, conservée à Montreuil-sur-Mer. Cette dernière, attribuée tantôt au IXe siècle et tantôt au XIIIe, ne paraît pas antérieure au XIe[4].

A peu près contemporain de la crosse est un ivoire byzantin, enchâssé dans une très belle monture en orfèvrerie du début du XIIIe siècle, qui sert de couverture[5] à un évangéliaire du Xe siècle. Cet ivoire est divisé en quatre compartiments, où sont figurées quatre scènes de la vie du Christ: l'Adoration des bergers, le Baptême, la Crucifixion, et la Descente de Croix. Dans le premier, la Vierge, assise à terre

1. Il ne reste que onze de ces anneaux ; il devait jadis y en avoir douze ou treize. Les bandes verticales ont en partie disparu, surtout à la moitié inférieure de la crosse. Un des anneaux a été refait en argent doré. La garniture en or de la volute a été rajustée.

2. R. P. Martin, *Le bâton pastoral dans ses formes successives* (*Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 161-256).

3. C'est l'opinion de Bock, *Geschichte der liturgischen Gewænder*, vol. II, 1866, p. 221, et pl. XXX, fig. 1, et aussi celle de H. Otte, ouvr. cité, I, p. 279.

4. C. de Linas. *Crosse dite de sainte Julienne de Pavilly, conservée dans l'église de saint-Saulve à Montreuil-sur-Mer*. Arras, 1856, in-4°, pl. (extrait de la *Statistique monumentale du département du Pas-de-Calais*, t. I). — Martin, ouvr. cité, p. 165. — Gay, *Glossaire*, au mot *Crosse*, p. 506.

5. Elle mesure 0m278 de hauteur et 0m220 de largeur. (V. la planche hors texte.)

devant un mur, tient l'Enfant étendu sur une sorte de massif en maçonnerie, derrière lequel apparaissent les têtes de l'âne et du bœuf; à droite, un berger appuyé sur un bâton ; au premier plan, saint Joseph assis à terre, entre deux chèvres d'une allure assez pittoresque, fréquente dans les manuscrits byzantins; en haut, l'étoile et trois anges vus à mi-corps[1]; sur le fond, l'inscription : Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ. Cette manière de figurer la Nativité est assez rare dans l'iconographie byzantine[2]; généralement la scène est disposée autrement, et se passe dans une grotte ou dans une maison[3]. Dans le second compartiment est représenté le Baptême : le Christ se tient debout dans le Jourdain; à sa droite, saint Jean-Baptiste debout étendant la main droite, une hache à ses pieds ; à sa gauche, deux anges; devant lui, dans l'eau, un petit personnage à-demi nu, vu de dos, et tenant un vase qu'il renverse : c'est la personnification du Jourdain; dans le haut devait se trouver primitivement la colombe, au dessous d'un disque; sur le fond, l'inscription: Η ΒΑΠΤΙΣΙΣ. Cette scène, conforme aux traditions iconographiques[4], est représentée d'une façon presque identique dans plusieurs monuments, notamment dans un manuscrit grec du XIe siècle, au mont Athos[5], et dans un manuscrit grec du XIIIe siècle conservé à la Bibliothèque Nationale[6]. Le troisième compartiment nous montre le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean; au dessus du bras droit de la croix est un ange, vu à mi-corps ; un autre, qui a disparu, devait se trouver au-dessus du bras gauche; sur le titulus de la croix on lit: ΙΗ ΧΣ; sur le fond de la plaque: Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ. Le quatrième compartiment représente la Descente de Croix; Joseph d'Arimathie, monté sur un escabeau, soutient sur son épaule gauche le corps du Christ, dont la Vierge embrasse la main droite, et dont Nicodème, debout sur un autre escabeau, décloue la main gauche; au

1. Le quatrième a disparu.

2. On peut en citer un exemple dans un triptyque en ivoire du Xe siècle, qui a fait partie des collections Soltykoff et Spitzer. — Schlumberger, *Nicéphore Phocas*. Paris, 1890, in-8°, p. 233, fig.

3. Didron et Durand. *Manuel d'iconographie chrétienne*. Paris, 1845, in-8°, p. 157.

4. Didron et Durand, ouvrage cité, p. 163. — Bayet, *L'Art byzantin*. Paris, 1883, in-8°, p. 260.

5. Schlumberger, *L'Épopée byzantine à la fin du Xe siècle*. Paris, 1896, in-8°, p. 65, fig.

6. Ms. grec 54, folio 186 v°. — Bordier. *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1883, in-8°, p. 231.

second plan on aperçoit saint Jean debout; sur le fond, l'inscription : Η ΑΠΟΧΑΘΗΛΩΣΙΣ. Cette façon de figurer la Descente de Croix, très fréquente dans les monuments byzantins[1], est une simplification de celle qu'indique le *Guide de la Peinture*[2]; elle a souvent été imitée par les artistes occidentaux[3], comme le prouve, entre autres œuvres allemandes, un diptyque en ivoire du commencement du xive siècle, conservé à Wurzbourg[4], qui semble copié sur la plaque de Quedlinburg. Cette dernière date du xe ou du xie siècle[5]. Vers la fin du xiie siècle, ou au commencement du xiiie, il été placé dans un bel encadrement en argent doré[6], couvert d'un filigrame très élégant, et de pierreries[7] serties dans des bâtes à bords découpés.

Ce sont également des objets byzantins qui font tout l'intérêt d'une autre couverture d'évangéliaire, de dimensions plus grandes que la précédente[8], et d'une époque un peu plus ancienne[9]. Elle se compose d'une large bordure en argent doré, couverte de rinceaux en filigrane et de nombreuses pierreries[10]. Au centre, dans une dépression rectangulaire, sont figurés la Vierge assise tenant l'Enfant, entourée d'une bordure de forme ovale, filigranée et gemmée, et deux

1. Voir, entre autres, deux plaques d'ivoire, dont l'une a fait partie de la collection Spitzer, et dont l'autre se trouve dans la collection Trivulzio. — Schlumberger, *L'Épopée byzantine*, p. 93 et 201, fig.

2. Didron et Durand, ouvrage cité, p. 197-198.

3. Émile Molinier, *La Descente de Croix, groupe en ivoire du XIIIe siècle conservé au musée du Louvre* (*Monuments et mémoires de l'Académie des Inscriptions, fondation Piot*, II, 1896). — Voir aussi un bas-relief en pierre, du xive siècle, conservé dans l'église de Mussy (Aube).

4. Becker et von Hefner-Alteneck, *Kunstwerke ùnd Geræthschaften des Mittelalters ùnd der Renaissance*. Frankfurt, 1852-63, 3 vol. in-folio, I, pl. 37.

5. Westwood. *A descriptive Catalogue the fictile ivories in the South-Kensington Museum*. London, 1876, in-8°, p. 467. — Otte, ouvrage cité, I, p. 177-178.

6. Beaucoup d'ivoires byzantins ont été montés de cette manière; je citerai seulement celui du musée de Cluny. — Schlumberger, *L'Épopée byzantine*, p. 305.

7. Saphirs, rubis, émeraudes, améthystes, perles, nacre ; en partie des pierres fines et en partie des imitations.

8. Hauteur, 0^m 370; largeur, 0^m 279.

9. Le manuscrit que recouvre cette reliure est du xe siècle; il est orné de miniatures importantes.

10. Saphirs, rubis, turquoises, améthystes, agates, perles, nacre, de nombreuses chrysoprases; plusieurs de ces pierres (en majorité de vraies pierres fines) sont percées dans le sens de la longueur. Noter également une cornaline gravée, de ton foncé, très grossière.

évêques debout[1]; ces personnages, exécutés au repoussé, sont d'un style très médiocre. Ce qui rend ce monument remarquable ce sont des émaux byzantins cloisonnés sur or, montés comme des pierreries sur la bordure filigranée. Ces émaux, au nombre de neuf, ne semblent pas provenir d'un même monument, et peuvent former trois groupes : d'abord, deux médaillons ronds, à fond d'or, d'un bon style, représentant le Christ et la Vierge[2]; ils peuvent dater du XIe siècle et ressemblent à ceux qui ornent la croix des Sœurs de Notre-Dame à Namur[3]; ensuite, trois autres médaillons ronds, à fond d'émail vert translucide, où l'on voit le lion de saint Marc, un oiseau (l'aigle de saint Jean?) et une palmette en forme d'éventail[4]; enfin, quatre morceaux, de forme ovale irrégulière, décorés de rinceaux et de motifs géométriques en or très massifs, se détachant sur un fond d'émail vert translucide[5].



CROIX-RELIQUAIRE

(Trésor de Quedlinburg.)

Pour en terminer avec les objets de style byzantin, nous signalerons maintenant une petite croix-reliquaire en cuivre doré et émaillé, surmontée d'une bélière. C'est une boîte en forme de croix[6], dont le haut est articulé à charnière, et dont le bas se ferme au moyen d'une clavette. Le fond[7], un peu plus large que le dessus, est bordé d'un cordonnet granulé. Sur le dessus est figuré le Christ nimbé, étendu sur la croix ; le corps, en

1. Stuerwaldt et Virgin, ouvrage cité, pl. II. — Otte, ouvrage cité, I, p. 177.

2. Diamètre, 0m 024.

3. Didron. *La Croix orientale* (*Annales archéologiques*, V. 1846, p. 318-328, pl.). — Schulze, *Der byzantinische Zellenschmelz*. Frankfurt, 1890, in-8° p. 52. — Kondakow, *Histoire et monuments des émaux byzantins* (*collection Zwenigorodskoï*). Francfort, 1892, in-f°, p. 157.

4. Ces trois médaillons, de style assez inégal, proviennent sans doute de monuments différents. On y remarque cet émail rouge vineux que Kondakow considère comme caractéristique des émaux byzantins (ouvrage cité, p. 211).

5. Ces émaux sont-ils byzantins? Ils ressemblent un peu à quelques-uns de ceux qui ornent le *paliotto* de Milan ; voir ce qu'en dit Kondakow, ouvrage cité, p. 108-113.

6. Hauteur totale, 0m095 ; largeur, 0m061.

7. Son revers est orné de fleurons gravés.

cuivre uni, se détache sur le fond champlevé, rempli d'émail bleu et bordé d'émail rouge; le perizonium est bleu clair, le nimbe jaune; dans les cheveux on trouve des traces d'émail rouge; au-dessus de la tête du Christ on voit le soleil (blanc) et la lune (jaune); ces émaux, de tons un peu crus, manquent de finesse. Le style et la technique de cet objet interdisent de lui assigner une date très reculée, — il ne doit pas être antérieur au XIIIe siècle, — mais il dérive de prototypes beaucoup plus anciens, dont les plus connus sont la croix en or de Monza, probablement du VIIe siècle[1], et celle du musée du Vatican, probablement du IXe[2]. Il nous semble byzantin, mais nous ne voulons rien affirmer sur ce point, car il pourrait n'être qu'une imitation occidentale d'un modèle grec. D'ailleurs, les croix-reliquaires de ce genre, fabriquées sans doute en assez grand nombre dans l'empire d'Orient, ont souvent servi de modèles aux orfèvres allemands, comme le prouve entre autres la croix dite de Charlemagne, conservée au trésor d'Aix-la-Chapelle, et qui date du XIIe siècle[3].

C'est à peu près à la même époque, c'est-à-dire du Xe au XIIe siècle, qu'ont dû être exécutés plusieurs objets orientaux en cristal de roche, tranformés en reliquaires, que possède le trésor. Le plus important est un flacon[4], dont le pied a disparu, et qui est percé, dans le sens de la hauteur, de trois trous parallèles. Il se compose de deux oiseaux adossés, séparés par des feuillages stylisés (voir la fig.); sa monture en argent semble être du XIIIe siècle. Un grand nombre de vases orientaux en cristal de roche, sur lesquels sont gravés des animaux de ce genre, sont conservés dans les trésors et les musées; mais il en existe fort peu qui présentent, comme celui-ci, la forme des animaux eux-mêmes[5]. Signalons encore, parmi les cristaux de

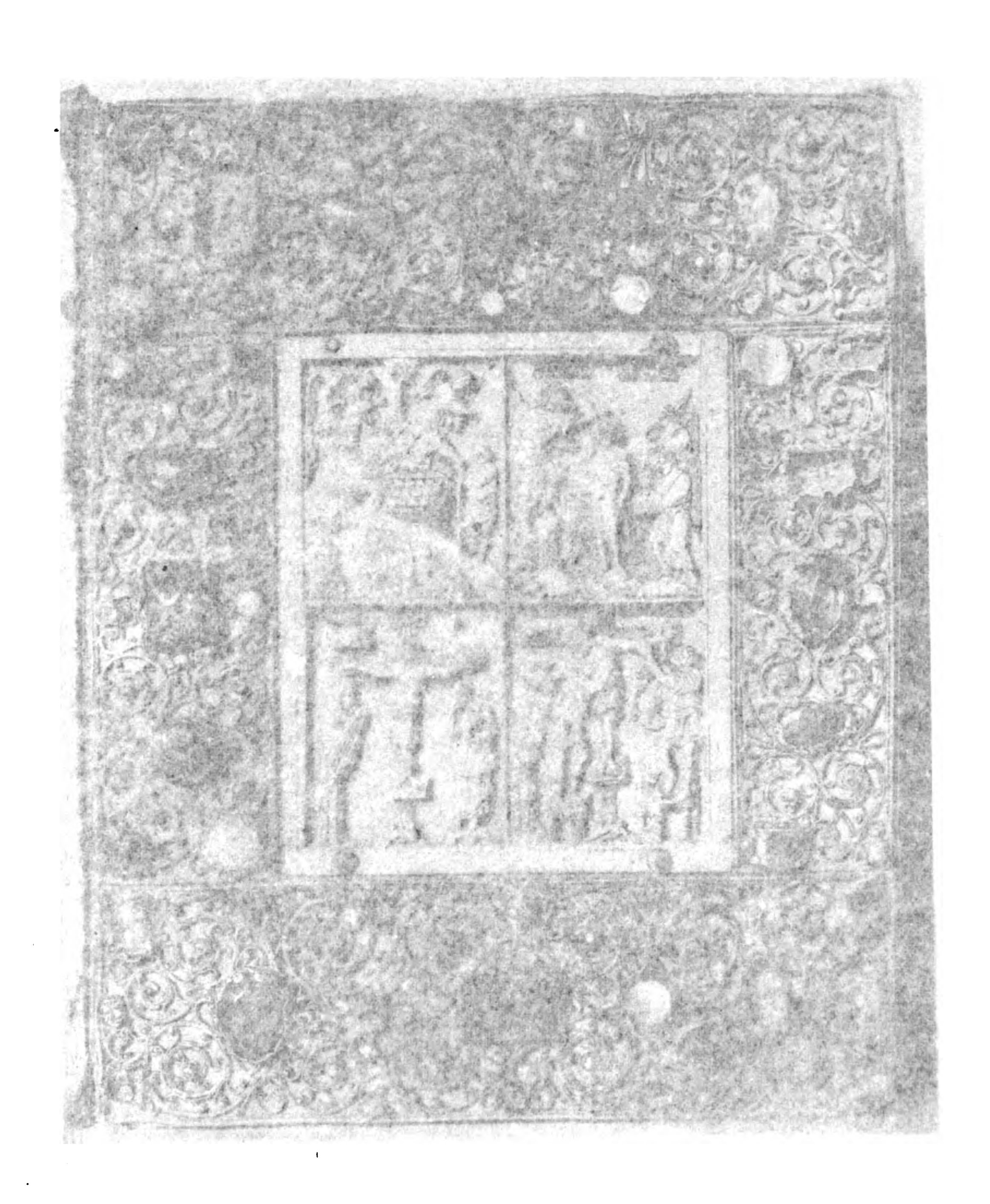
1. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewænder*, II, p. 213-214; pl. XXIX, 1. — Darcel, *Une Encyclopédie des arts industriels* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. XIX, page 252). — Grimouard de Saint-Laurent, *Iconographie de la Croix et du Crucifix* (*Annales archéologiques*, XXVI, 1869, page 139 et planche p. 137). — Barbier de Montault, *Le Trésor de Monza* (*Bulletin monumental*, vol. XLVII et suiv.). — Kondakow (ouvr. cité, p. 156) la croit seulement du XIe siècle.

2. Grimouard de Saint-Laurent, ouvr. cité, page 142, pl.

3. Cahier et Martin, *Croix diverses* (*Mélanges d'archéologie*, I, 1847, p. 202-203, et pl. XXXI). — Aus'm Weerth, *Kunstdenkmæler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, texte p. 122-123, et pl. XXXVII. — Bock, *Der Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu Aachen*. Aachen, 1860, in-8°, p. 36-37 et fig.

4. Hauteur, 0m170; largeur maximum, 0m108. — Becker et von Hefner-Alteneck, *Kunstwerke und Geræthschaften*, I, 1852, pl. 67.

5. L'un d'eux fait partie du trésor de l'église Sainte-Ursule, à Cologne.



[illegible] levé, rempli d'émail bleu et [illegible] clair, le [illegible] rouge ; [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] sont la croix [illegible] [illegible] [illegible] dans [illegible] aux orfèvres allemands, [illegible] de Charlemagne [illegible] qui date [illegible] siècle.

[illegible] c'est-à-dire du [illegible] XII[illegible] [illegible] orientaux [illegible] que possède le trésor [illegible] a disparu, et qu'il est [illegible] [illegible] [illegible] nombre [illegible] sur lesquels [illegible] gravés les [illegible] vés dans les trésors et [illegible]

[illegible]

Gazette des Beaux Arts

Helioġ Braun, Clement & Cie

COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE

(Trésor de l'Abbaye de Quedlinburg)

Imp Paul Moglia

Quedlinburg, un autre vase en forme de mitre, couvert d'ornements stylisés[1], et muni, au XIVe siècle, d'une monture en argent; on lit sur cette monture une inscription en lettres capitales, énumérant les reliques qu'il contient. Les autres cristaux n'offrent que peu d'intérêt; nous devons nous borner à les mentionner[2].

La plupart des objets que nous avons maintenant à examiner sont de fabrication allemande.

Le plus ancien, du moins en partie, est le reliquaire dit de Henri Ier. Ce coffret[3], de forme rectangulaire[4], est, parmi les anciens monuments d'orfèvrerie parvenus jusqu'à nous, l'un de ceux qui montrent le mieux comment, dans les abbayes du moyen âge, on transformait les objets pour les conserver en les réparant. C'est, en effet, un assemblage de morceaux appartenant à cinq ou six époques différentes. Les plus anciens sont deux ivoires du commencement du Xe siècle, placés aux deux côtés longs du coffret; chacun représente six Apôtres assis, nimbés, tenant des livres; au milieu et aux deux extrémités de la plaque. le sculpteur a placé de petits édicules; les personnages ont la laideur sauvage qui caractérise les ivoires allemands de cette époque. Il faut citer ensuite quatre autres plaques d'ivoire, deux sur le couvercle, et une à chaque petit côté du coffret; on y voit les Saintes Femmes au tombeau, le Christ au milieu des disciples, le Christ



FLACON EN CRISTAL DE ROCHE

(Trésor de Quedlinburg.)

1. Hauteur, 0m092; largeur, 0m077.

2. Steuerwaldt et Virgin, pl. VIII à XII.

3. Steuerwaldt et Virgin, pl. XXV-XXVIII. — Otte, ouvr. cité, I, p. 194. — Lübke, *Geschichte der deutschen Kunst*. Stuttgart, 1890, in-8°, p. 105 et fig. 97. — É. Molinier. *Les Ivoires*, Paris, 1896, in-f°, p. 143 et 147.

4. Longueur, 0m287; largeur, 0m152; hauteur, 0m165.

lavant les pieds de saint Pierre, et la Transfiguration ; elles datent de la fin du xe siècle [1], et sont d'un art plus avancé que les précédentes [2]. Ces six plaques d'ivoire constituent la partie fondamentale du reliquaire. Du xiie siècle date une série de petits morceaux en argent estampé et doré, où sont figurés : la Vierge tenant l'Enfant, vue à mi-corps; vingt-six apôtres, en buste [3]; le Christ en croix; deux Évangélistes ; quatre morceaux de bordure, de style byzantin, ornés de douze médaillons contenant des têtes de saints et des rosaces; une série de morceaux couverts de feuillages stylisés. A la fin du xiie siècle remontent les bordures filigranées et gemmées du couvercle et de la face antérieure. On peut attribuer au xiiie siècle une plaque estampée représentant le Christ de majesté, qui a été placée au milieu du couvercle, et aussi une série de morceaux de bordure estampée. Enfin, les symboles des quatre Évangélistes, qui accompagnent le Christ, semblent d'une époque plus moderne. Tous ces fragments ont peut-être été juxtaposés successivement sur le coffret, au fur et à mesure de réparations devenues nécessaires ; mais ils semblent plutôt y avoir été tous réunis au début du xiiie siècle, date où le reliquaire semble avoir pris l'aspect qu'il présente aujourd'hui.

D'une époque un peu postérieure à celle de ces ivoires semble être un peigne liturgique qui, d'après la légende, aurait été trouvé dans le tombeau de Henri l'Oiseleur [4]. Il est en ivoire, de forme allongée [5], et muni d'une seule rangée de dents ; sa partie supérieure, ornée de rinceaux de feuillage, se divise en deux parties recourbées que terminaient sans doute autrefois deux têtes de chevaux; la crinière des animaux est en or, ainsi que la bordure, ornée de grenats et de perles en argent, qui encadre la partie sculptée. Des cordelettes en filigrane partent du milieu du peigne [6]; aujourd'hui brisées,

1. Westwood en donne une reproduction photographique (ouvr. cité, pages 232-234 et pl. xx).

2. Deux plaques d'ivoire, tout à fait de même style, sont conservées à Essen. Aus'm Weerth, ouvr. cité, texte p. 32; pl. xxvi, nos 5 et 6.

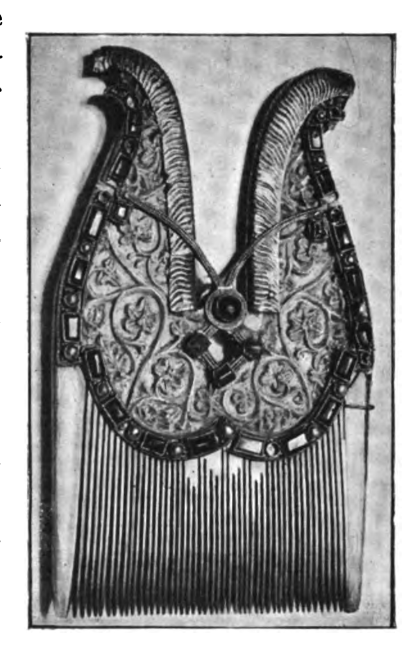
3. Quelques-uns ont été refaits.

4. Ranke et Kugler (ouvr. cité) ont cru à l'exactitude de cette tradition. — Becker et von Hefner-Alteneck, ouvr. cité, I, pl. lxi. — Steuerwaldt et Virgin, ouvr. cité, pl. xxiii. — Westwood, ouvr. cité, p. 466-467. — Otte, ouvr. cité, I, p. 368, fig. — É. Molinier, *Catalogue des ivoires du musée du Louvre*, 1896, in-8°; p. 52. — É. Molinier, *Les Ivoires*, p. 147-148.

5. Hauteur, 0m170; largeur, 0m100. — Voir la figure page suivante.

6. Cette partie est également ornée de pierreries, dont quelques-unes sont fausses.

elles devaient autrefois se prolonger jusqu'à la tête des animaux. Si les feuillages de ce peigne trahissent une influence byzantine, sa disposition générale rappellerait plutôt l'art scandinave : on sait que les pays du nord ont souvent reproduit des têtes d'animaux sur leurs monuments. Notons, d'ailleurs, qu'il existe d'autres peignes liturgiques ornés ainsi de têtes de chevaux; l'un d'eux, conservé au Musée archéologique de Cologne, a été attribué par Linas au XIe siècle. C'est également cette époque que nous croyons devoir, avec Westwood et M. Émile Molinier, assigner au peigne de Quedlinburg.



PEIGNE LITURGIQUE
(Trésor de Quedlinburg.)

De la même forme que le reliquaire dit de Henri Ier, mais de dimensions plus petites et d'un autre style, est le reliquaire dit d'Othon Ier. Ce coffret, composé d'ivoires de la fin du Xe siècle, sertis dans une monture en or couverte de filigrane, d'émaux et de pierreries, est une des belles pièces d'orfèvrerie exécutées en Allemagne durant le moyen âge. Le fond du coffret, fait d'une plaque d'argent niellé, porte une longue inscription qui nous apprend que ce reliquaire a été exécuté par ordre de l'abbesse Agnès II (1184-1203), fille du margrave Conrad Ier de Meissen. Nous nous bornons à signaler ici cet important objet [1], auquel nous avons l'intention de consacrer un travail spécial.

L'abbesse Agnès II a aussi fait exécuter, s'il faut en croire la tradition, une série de tapisseries très curieuses, qui comptent parmi les pièces les plus connues du trésor de Quedlinburg. Elles ont malheureusement beaucoup souffert, ayant servi de tapis dans l'église abbatiale; mais les morceaux qui en ont été conservés [2] offrent un intérêt capital, et par leur valeur d'art et par leur technique. Ce ne sont pas, en effet, des tapisseries ordinaires, mais bien de véritables tapis, composés d'une forte trame en corde, dans laquelle sont nouées des touffes de laine égalisées ensuite avec des ciseaux. Cette

1. Steuerwaldt et Virgin, pl. XXIX à XXXI.
2. Le plus considérable mesure 3m45 de longueur.

technique avait été empruntée aux Orientaux par les artistes du moyen âge, et les tentures de ce genre sont appelées dans les anciens inventaires « tapis velus d'outremer[1] »; il n'en subsiste que de rares spécimens. Ces tapis de Quedlinburg reproduisent des scènes tirées du *Satiricon* de Marcianus Capella, ouvrage encyclopédique sur les arts libéraux, qui fut très populaire au moyen âge. Ils représentent le mariage de Mercure et de la Philologie, sujet que la duchesse Hedwige de Souabe avait déjà choisi, au xe siècle, pour les broderies d'une aube destinée au monastère de Saint-Gall[2]. Il n'en subsiste que cinq morceaux[3]; nous reproduisons (page 305), une partie du plus important : à gauche on voit Marcianus, tenant une banderole avec l'inscription[4] : *Sors erit æqua tibi;* Mercure, drapé dans un manteau flottant, tenant également une banderole, avec l'inscription : *Deprecor auxilium vestri sociæ;* ensuite Mantice tenant une banderole dont l'inscription a disparu; puis Psyché (Sichem), tenant une banderole avec l'inscription : *Constanter ivi;* enfin Sophia, tenant également une banderole dont l'inscription a disparu. Le style de ces figures est remarquable, malgré la répétition trop fréquente de certains gestes; les nus sont déjà traités avec une science réelle; dans les draperies de plusieurs personnages, notamment dans celles de Prudentia, l'auteur a su habilement disposer les masses et arranger les plis. Ces tapis sont certainement une des œuvres les plus curieuses de l'art gothique primitif en Allemagne; ils méritent les éloges que leur ont prodigués, depuis Kugler et Bock, tous les auteurs qui en ont parlé[5].

C'est également au début du xiiie siècle qu'il faut attribuer un

1. Laborde, *Glossaire*, au mot *Tapis velus*.

2. E. Müntz, *Histoire générale de la tapisserie*. Paris, 1878-1884, in-folio : *Tapisseries allemandes*, p. 2 et 3.

3. Les personnages s'y détachent sur un fond bleu semé de croisettes jaunes; le bas des tapis était bordé d'une frise de feuillages stylisés, et le haut, d'une suite d'inscriptions. La hauteur totale primitive était de 1m65. — Steuerwaldt et Virgin, pl. xxxvi à xl. — Otte, ouvr. cité, I, p. 290, 384 fig, 385. — E. Soil, *Tapisseries conservées à Quedlinburg, Halberstadt, et quelques autres villes du nord de l'Allemagne* (*XXIIe Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc*. Bruges, 1889, in-4°).

4. Ces inscriptions, très fautives, ont sans doute été tissées par des ouvriers qui ne savaient pas lire. M. Soil en a déchiffré plusieurs qui ne sont plus visibles aujourd'hui.

5. H. Heydemann, ouvr. cité, p. 175, fig. 2. — Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, V, p. 538. — Bibra, *Kunstdenkmæler in Deutschland*, XIII. — Piper, *Mythologie der christlichen Kunst*, I, p. 242 et s.

COFFRET-RELIQUAIRE EN BOIS RECOUVERT D'ARGENT DORÉ (PARTIE SUPÉRIEURE)

(Trésor de Quedlinburg.)

coffret-reliquaire en bois recouvert d'argent doré. On a quelquefois désigné cet objet, dont l'exécution technique est excellente, sous le nom d'autel portatif : définition qui semble inadmissible, car dans tout autel portatif la pierre de consécration doit être à découvert; or, ici, la partie supérieure est recouverte d'une feuille d'argent doré, ornée de sujets en relief. Il a la forme d'un coffret rectangulaire garni, à chaque angle, d'une colonne engagée [1]. Sur le dessus, que nous reproduisons, est figuré, au repoussé, le Crucifiement : au centre, le Christ en croix, les reins ceints d'un long perizonium, et les pieds cloués séparément sur un large suppedaneum; sur le haut de la croix, l'inscription : *Inri*; au-dessus des bras, le soleil et la lune; à droite et à gauche, la Vierge et saint Jean, dans les attitudes traditionnelles. A droite de la Vierge est saint Pierre, désigné par l'inscription : *Sanctus Petrus*[2]; il tient de la main droite une banderole, sur laquelle on lit : *Christus peccata nostra pertulit super lignum.* Derrière saint Pierre se trouve un petit édifice en forme de tour; au-dessus de lui, dans l'angle supérieur gauche, apparaît un personnage barbu, nimbé, vu à mi-corps, dont le nom est donné par l'inscription : *Job*; il tient de la main droite une banderole avec ces mots : *Hic passus est absque iniquate manus sue.* A gauche de saint Jean se tient l'apôtre saint André : *Sanctus Andreas*; de la main gauche, il tient une banderole où on lit : *Ego si crucis patibulum expavescerem crucis gloriam non prædicarem.* Derrière lui on voit une sorte de château-fort, au-dessus duquel apparaît en buste, dans l'angle, *Esdras*; il porte de la main droite une banderole avec l'inscription : *Suspensus in ligno morti traditus est.* Cette scène est encadrée par une bordure très élégante, formée de rinceaux en filigrane, et de rosaces estampées. Sur les deux grands côtés et sur l'un des petits côtés du coffret sont représentés, assis sous des arcatures, les douze Apôtres, dont un seul, saint Pierre, est désigné par un attribut spécial. Sur l'autre petit côté, on voit le Christ de majesté, entouré des symboles des quatre Évangélistes. Les quatre côtés du reliquaire sont bordés par des encadrements en filigrane d'une richesse et d'une sûreté d'exécution très remarquables. Les renflements des angles sont décorés de filigrane et de bandes sur lesquelles sont estampés des feuillages stylisés. Le fond [3] est garni d'une plaque de cuivre doré, sur laquelle sont gravés une croix, des entrelacs, et

1. Longueur, $0^{m}368$; largeur, $0^{m}230$; épaisseur, $0^{m}162$. — Steuerwaldt et Virgin, ouvr. cité, pl. XXII à XXIV.

2. Toutes ces inscriptions sont en lettres capitales.

3. C'est sans doute par là que le reliquaire doit pouvoir s'ouvrir. Notons

une bordure stylisée. Signalons, en passant, l'intérêt qu'offre, pour l'iconographie, cette manière très rare de représenter la Crucifixion.

Telles sont les pièces les plus importantes du trésor. Il nous faut maintenant citer brièvement une série d'objets d'un intérêt moindre, dont beaucoup cependant ne sont pas indignes de figurer dans un ensemble aussi remarquable que celui de Quedlinburg.

L'un des plus anciens est sans doute une croix de la fin du XIIe siècle, à double traverse, en argent repoussé et doré, portant à sa partie supérieure une petite croix en filigrane d'or, ornée de pierreries, ayant dû contenir autrefois une parcelle de la Vraie Croix[1]. Ensuite une série de boîtes à *Agnus Dei*, en argent, presque toutes du XIVe ou du XVe siècle[2]; plusieurs petites croix d'abbesse, en argent, dont les plus anciennes ne remontent pas au delà du XIVe siècle[3]; un tableau-phylactère, en argent doré, du XIVe siècle[4]; une curieuse boite de la même époque, en bois peint imitant l'ivoire, sous le couvercle de laquelle est gravé au trait le Christ en croix, cloué sur un arbre aux branches retombantes[5]; deux coffrets en bois incrusté, avec serrures à moraillons; un reliquaire formé d'un œuf d'autruche monté en orfèvrerie; plusieurs coffres à reliques, en bois doré, de la fin du XVe siècle[6]. Notons enfin une grande couverture d'évangéliaire, en argent repoussé et doré, datée de l'an 1513[7]: au centre est une statuette du Christ debout; il bénit de la main droite; de la main gauche il portait autrefois le globe. Sur la bordure, ornée de pierreries et de rinceaux de feuillage, sont disposés huit médaillons où sont figurés quatre Pères de l'Église et les symboles des quatre Évangélistes. Sur les plaques d'argent qui recouvrent l'épaisseur de la tranche, sont gravées les inscriptions suivantes : côté droit : *Anno.*

qu'il est relativement très lourd et semble massif. Il serait peut-être téméraire de se montrer trop affirmatif au sujet de la nature de cet objet.

1. Steuerwaldt et Virgin, pl. XXII.

2. *Idem*, pl. XVI à XX.

3. *Idem*, pl. VII, XX et XXI.

4. *Idem*, pl. V et VI. — Il contient un certain nombre de reliques et pseudo-reliques rapportées d'Orient : « *De monte Calvarie; De sepulcro sancte Marie; De loco nativitatis* », etc.

5. Elle est décorée, à l'extérieur, de rinceaux d'un vert jaunâtre et de fruits en or. Des objets de ce genre avaient été fabriqués en assez grand nombre au XIVe siècle, époque où les boites en ivoire étaient très à la mode.

6. *Idem*, pl. XXXV.

7. *Idem*, pl. III. Hauteur, 0^m^342; largeur, 0^m^253.

Domini . *MVCXIII* (sic); haut : *Awe* (sic) . *Maria* . *Grasia* (sic) . *Plena Domin.;* côté gauche : *Svb* . *Lavrencio* . *Preposito*. La bordure en argent de la partie inférieure a disparu. Parmi les tissus anciens, signalons quelques pièces de style oriental : une étole, une aumônière, et un très petit morceau d'étoffe de soie, à dessins rouge vif sur fond crême; à ce dernier est fixée une bande de parchemin sur laquelle on lit cette inscription singulière : *De vestimentis et de lecto beate Virginis in quo jacuit quando Deum in utero portavit.* Cette pseudo-relique est l'une des plus curieuses du trésor, d'ailleurs extrêmement riche en reliques de tout genre, authentiques et fausses[1].

On peut voir, par cet aperçu trop rapide, quelle importance considérable présente, pour l'histoire de l'art au moyen âge, le trésor de Quedlinburg. Plus heureuse que tant d'autres, l'antique abbaye fondée par les empereurs saxons a pu conserver, en grande partie, les richesses que les siècles y avaient accumulées. Il faudrait de nombreuses pages pour étudier, comme il le mérite, un pareil trésor; nous avons seulement voulu en signaler ici les principales pièces à l'attention des amateurs français.

JEAN-J. MARQUET DE VASSELOT

1. Les églises d'Allemagne ont possédé, au moyen âge, de très grandes quantités de reliques: la cathédrale de Halle en avait plus de huit mille au commencement du XVIe siècle.





L'ART FRANÇAIS AU GUILDHALL DE LONDRES

EN 1898



On ne saurait trop hautement louer la tentative que vient de faire l'actif directeur de la galerie artistique de la Cité de Londres, M. A. G. Temple, en plaçant sous les yeux du public anglais un choix d'œuvres typiques représentant l'école de peinture française depuis son glorieux passé jusqu'aux temps modernes. A l'exception de quelques noms qui, comme celui de Watteau, jouissent d'une réputation universelle, maintes illustrations de l'école française ne sont connues en Angleterre que d'un petit nombre d'amateurs séduits surtout par l'élégance fastueuse et souvent libertine de l'art du siècle passé.

Certes, l'exposition actuelle ne présente pas de séries chronologiques et ne saurait être considérée comme offrant le spectacle complet du développement qu'ont suivi les tendances dont l'admi-

rable expression a décidé de la place à part que l'école française occupe dans l'histoire de l'art; « qui trop embrasse mal étreint », dit le proverbe ; mais il eût été, en tout cas, impossible de réaliser un choix parfait de modèles caractéristiques dans le périmètre restreint de quelques petites salles. Il faut donc nous attendre à rencontrer de grandes lacunes. C'est ainsi que, par exemple, Le Nain et Mignard représentent seuls le xviie siècle, où Le Brun et son école ont joué un rôle si important; Le Sueur et Poussin manquent à l'appel; Largillière est présent, mais sans Rigaud, son ami et son contemporain ; Hubert Drouais et Louis Tocqué, La Tour et Perronneau font défaut parmi les portraitistes du xviiie siècle; Coypel, Le Moine, Natoire et de Troy ressortent ici de la catégorie des peintres de grandes machines ; aucun Oudry pour ravir les amateurs de chiens; Joseph Vernet, aussi bien que Claude Lorrain, ne sont pas de la fête. L'élégante sévérité du *Portrait de M. Guizot*, par Mottez, l'élève d'Ingres, ne peut nous inspirer que le regret de ne voir aucune œuvre du célèbre maître. Rien qui rappelle les triomphes de David, lorsqu'il s'affranchit de l'ennuyeuse peinture archéologique à laquelle il consacra trop souvent son pinceau ; aucun échantillon qui représente l'inspiration tendre et grave de Prud'hon, la vigueur de Géricault, prématurément disparu, la noble passion de Delacroix; aucune marque de l'existence de ce Decamps qui ouvrit vers l'Orient les voies où, plus tard, maints artistes, tels que Fromentin, suivirent ses traces. Les écoles néo-classique et romantique sont en fait omises, tandis que les courants artistiques plus modernes ont, au contraire, pénétré l'Exposition et se confondent en une promiscuité qui donne aux salles du Guildhall l'aspect de salles de vente aux enchères.

Brusquement, nous nous trouvons en face de la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, par Puvis de Chavannes, flanquée d'un côté par le tableau de Renoir intitulé *Une tasse de thé*, et, de l'autre, par la brillante *Scène du ballet de Robert le Diable*, de Degas ! Il faut aller chercher le *Saint dans le désert* — un beau Gustave Moreau, d'un éclat de pierre précieuse, prêté généreusement à l'Exposition par M. Bessonneau, de Tours — derrière les blanches épaules de *Mme Gauthereau* que M. Courtois a métamorphosée en un pur modèle de Piero della Francesca (*Une Bienheureuse*, du même peintre, est accrochée dans le voisinage). Pour nous faire souvenir d'un idéal aujourd'hui bien passé de mode, voici le *Poète florentin*, de Cabanel, petite variante du tableau qui excita l'enthousiasme au Salon de 1861, et qui, en dépit de sa mièvrerie apprêtée, mérite

encore qu'on y attache son attention, par le choix raffiné et le dessin expressif de certains détails, comme, par exemple, les mains des figures principales, le poète et la dame qui écoute celui-ci. Nous trouvons Gérôme mieux représenté par sa dramatique *Exécution du maréchal Ney* que par sa célèbre *Cléopâtre,* et Meissonier plus intéressant dans son *Noble Vénitien* (prêté par M. Gambart, de Nice), que dans le *Friedland*, répétition molle et décolorée du *1807*. Henner déploie dans la perfection l'art des « jolies taches » dans la *Source ;* Benjamin-Constant nous offre un des meilleurs spécimens de son talent avec le *Passe-temps d'un khalife* (prêté par Mme Nilsson), tandis que Bouguereau, dans l'*Amour et Psyché,* et dans le *Premier baiser,* étale ses grâces artificielles et maintient les positions qu'il a conquises par elles dans l'esprit du public obéissant.

Le grain de brutalité qui met un peu de désordre dans les portraits de femmes de Carolus Duran ajoute, au contraire, une congruente saveur à la figure joviale de *L'Homme à la mandoline*, mal qualifié du nom de *Poète* au Salon de 1894, et dans lequel le talent du peintre sollicite impérieusement notre attention. La *Sarabande*, de Roybet, malgré l'ampleur dramatique de la donnée et son opulente robustesse, montre combien jeter le gant à Velazquez est dangereux pour un peintre à qui manque la largeur de la vision humaine devant ses modèles. Quoique le charme du sentiment soit indéniable dans les *Premières Communiantes*, nous avons peine à y voir une des œuvres supérieures de Jules Breton, tandis que Dagnan-Bouveret est tout entier dans ses *Bretonnes au pardon* et que la *Récolte des pommes de terre* est un exposé typique des défauts et des qualités de Bastien-Lepage : placé aujourd'hui bien en vue, ce tableau paraît au critique, ainsi qu'il parut en 1879, péniblement dénué d'effet, tant le peintre a sacrifié l'aspect général à cette observation minutieuse et intempestive qui assigne la même importance et la même valeur à de menues bagatelles et à de grandes vérités.

Tout bien considéré, il convient cependant de féliciter les organisateurs de l'Exposition d'avoir rassemblé et groupé une collection d'ouvrages des maîtres du siècle qui, si elle ne contient point uniquement des chefs-d'œuvre, n'en donne pas moins au public anglais un aperçu de l'école française moderne plus complet que celui qu'il en avait précédemment; et cette connaissance première se trouve par ailleurs heureusement complétée, en ce qui concerne la peinture contemporaine, par la participation des artistes français à une autre exposition, la récente Exposition d'art international,

qui a prouvé quel intérêt les artistes anglais portent généralement à leurs confrères du continent. Mais quoique cette dernière puisse se montrer fière d'offrir à ses visiteurs des échantillons de certains peintres, tels que Manet, dont l'art moderne porte l'empreinte, elle n'offre aucun attrait comparable à l'admirable ensemble de paysages qui constitue, à nos yeux, une des sections les plus intéressantes de l'exposition du Guildhall.

Les œuvres de la célèbre phalange où nous comptons Rousseau, Dupré, Diaz, Millet, Troyon, Daubigny, Charles Jacque témoignent noblement de l'indépendance et de l'originalité, que ceux-ci ont apportées à leur art, en dehors de toutes les *suggestions* qu'ils ont pu recevoir de notre Constable. A côté des éclats de pierres précieuses du *Mal Avis* et du *Sommeil des Nymphes* de Diaz, voici son magistral *Orage,* où des lueurs menaçantes animent la pénombre; puis, *Le Clair Bois, à Fontainebleau,* un beau spécimen de Rousseau, et les *Bœufs allant au marché*, de Troyon, œuvre d'une grandeur et d'une profondeur bien rares ; notons encore un superbe choix de nombreuses toiles de Corot (appartenant à M. Alexander Young), parmi lesquelles le célèbre *Lac*, et, arrivés devant nos contemporains, prenons plaisir à comparer les puissantes généralisations du vieux maître Harpignies avec les délicates synthèses où M. Cazin prodigue un art si tendre à la fois et si intelligent.

De ce que nous venons de dire, il résulte que si, malgré de graves lacunes, on considère l'Exposition comme offrant l'image d'un développement historique, il y reste encore beaucoup d'éléments qui lui méritent notre reconnaissance et notre intérêt. La plupart des omissions s'expliquent d'ailleurs, croyons-nous, par la maladie qui accabla M. Temple au cours de ses travaux préparatoires et interrompit précisément les arrangements qu'il était en train de prendre et grâce auxquels les artistes du XVIIe et du XVIIIe siècle auraient été représentés d'une façon plus adéquate à leur valeur. Quoi qu'il en soit, ce sont les diverses toiles de cette période, dont M. Temple a obtenu le prêt en s'adressant aux propriétaires de certaines collections peu connues de Londres, qui doivent éveiller notre plus sérieux intérêt, car elles sont moins répandues et moins accessibles à la curiosité que les gloires plus récentes de l'école française.

Au premier rang, il convient de placer les deux tableaux intacts et remarquablement beaux de Le Nain, prêtés par le duc de Sutherland et par lord Aldenham : *Le Vieux joueur de fifre* et *La Chanson* : tous deux sont d'étonnants chefs-d'œuvre d'un art



LA CHANSON, PAR LENAIN

(Collection de lord Aldenham.)

complet et parfait. Le *Vieux joueur de fifre* a déjà trouvé un panégyriste bien informé dans Waagen, de qui l'autorité en matière de critique ne doit pas toujours être acceptée sans contrôle ; c'est une peinture sur bois, que Saint-Maurice a gravée et qui a été publiée dans l'article de Charles Blanc sur Le Nain, qui fait partie de son *Histoire de l'École française,* et dans les pages consacrées par Champfleury au même artiste, parues dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1860. Non seulement ces reproductions ne donnent aucune idée de la tonalité de cette œuvre remarquable ni du merveilleux relief des figures, mais encore elles dénaturent entièrement la délicatesse de la facture dans le personnage de la petite fille qui, moitié curieuse, moitié craintive, se tient debout en face du vieux musicien, pendant que ses quatre compagnons plus âgés entourent ce dernier. Tout l'intérêt réside dans le contraste qui oppose la délicatesse de formes et le tendre coloris de cette petite figure, imprégnée de timidité, à l'âpre et disgracieuse rudesse du ménétrier et à l'effronterie sans vergogne des frères et sœurs déjà plus brutaux que la cadette. Ce motif est traité — comme celui de la *Chanson,* où nous voyons trois jeunes gens assis à une table, l'un d'eux chantant et les autres l'accompagnant — avec la gravité simple qui caractérise les œuvres classées sous le nom des frères Le Nain. Hélas ! la distinction entre la part de chacun d'eux reste une énigme insoluble. L'hypothèse formulée pour la première fois, je crois, par Champfleury, et d'après laquelle il faudrait attribuer à celui des frères appelé par le sobriquet *le Romain* les toiles où on distingue la trace d'une étude des écoles méridionales, cette hypothèse, dis-je, revient à l'esprit, quand on observe la rare vigueur de coloris, qui apparaît plus clairement encore dans la *Chanson* que dans le *Vieux joueur de fifre.* Le ton cramoisi du manteau porté par le premier personnage éclate à côté des vêtements verts du voisin, et trouve un rappel dans une touche d'un écarlate intense au cou du jeune chanteur. La sobre puissance de ces couleurs, aussi bien que le caractère superbe et plein de style des têtes, sont des traits qui rappellent le fameux *Corps de garde*, signé et daté : *Le Nain fecit, 1643,* et qui nous autorisent à placer notre tableau sur le même rang que ce dernier chef-d'œuvre.

Après les Le Nain, nous noterons en passant un portrait en buste de *Louis XIV,* jeune et belle figure attribuée à Mignard, mais peinte avec une largeur de brosse et une vigueur d'accent qui rappellent la façon de Le Brun, et nous arriverons à un groupe d'œuvres de diverses expressions des maîtres du XVIIIe siècle.

C'est d'abord, par Largillière, un portrait à mi-corps de *Mme de Laubespine*, qui a beaucoup du joli caractère de celui de Mme Lambert de Thorigny conservé à Chantilly et peint par l'artiste en 1699. De riches draperies cramoisies, doublées de satin blanc, sont jetées sur la robe d'un bleu très pâle ; des dentelles accompagnent moelleusement la main gauche levée ; des bijoux, des fleurs sont disposés avec le meilleur goût dans les cheveux poudrés. C'est là un bon Largil-



FÊTE CHAMPÊTRE, PAR PATER

(Collection de Mme la marquise de Lavalette.)

lière, et la vie intense qui anime cette toile en rend le voisinage dangereux pour un très remarquable portrait de cour en pied, dans lequel son propriétaire a la singulière prétention de voir le duc de Penthièvre, « le plus jeune des fils légitimes de Louis XIV, né en 1725 ». Quelle curieuse complication d'erreurs ! Au lieu de « légitimes » c'est naturellement *légitimés* qu'il faut lire, et Louis XIV était mort depuis dix ans quand naquit son petit-fils le duc de Penthièvre, fils du comte de Toulouse ; mais, dans tous les cas, le prince royal que Nattier a représenté ici environné de la pompe suprême et de fastueux accessoires, vêtu de gris et de noir, en compagnie d'un servi-

teur qui l'aide à se débarrasser d'un énorme manteau surchargé de broderies d'or, cette noble figure n'est pas le duc de Penthièvre. La peinture en est si évidemment du Nattier de la meilleure époque, et c'est si certainement un portrait officiel de haute importance, que je pressentais bien que le peintre, suivant son habitude, avait dû le signer, et je ne fus pas surprise de découvrir dans l'angle droit l'inscription : *Nattier pinxit, 1732 ;* à cette date, le duc de Penthièvre avait sept ans, et le modèle de notre portrait est pour le moins âgé de vingt-huit ans ou vingt-neuf ans. Peut-être est-ce le duc d'Orléans, fils du Régent, qui à ce moment était sur le point de se retirer à l'abbaye Sainte-Geneviève, où il passa la dernière partie de sa vie ?

Un portrait de la *Comtesse de Flahaut* avec son fils, prêté par la marquise de Lavalette, nous confirme, en dépit de son aspect avenant et de son indiscutable élégance, dans l'opinion que l'habileté de l'auteur, Mme Guyard, ne paraît point tant à son avantage dans la peinture à l'huile que dans l'art du pastel. Comme le baron Roger de Portalis en a fait la remarque ici-même, à propos d'œuvres de cette artiste exposées en 1885 au Salon des Pastellistes français, Mme Guyard, née Labille des Vertus, « est une de celles qui se sont fait une belle place par leur exécution »; mais les portraits à l'huile sont d'une infériorité sensible et justifient l'immense vogue dont jouit sa rivale et contemporaine, Mme Vigée-Lebrun, vogue particulièrement explicable à l'Exposition du Guildhall, où on rencontre de cette dernière un excellent modèle de goût féminin dans les ajustements, arrangements pleins d'adresse et d'art séducteur dans le *Portrait de femme* bien connu, récemment vendu dans la célèbre collection Lyne-Stephens.

Cependant, il nous est difficile de disposer de toute notre attention pour des œuvres de cet ordre, alors que la superbe *Gamme d'amour*, de Watteau[1] — une autre perle, autrefois dans la même collection, — nous appelle vers la paroi voisine. Vendue en 1895, à la mort de Mme Lyne-Stephens, au prix de 83.750 francs, elle appartient aujourd'hui à M. Wernher et a figuré jadis dans la galerie de Mariette. Quoiqu'elle ait quelque peu souffert, cette belle œuvre, dont la composition a été popularisée par la gravure de Le Bas, n'en est pas moins un morceau rare du maître, à ses heures les meilleures. Le rouge merveilleux, qui éclate comme des feux de pierreries dans les nœuds que la jeune femme porte à sa chevelure et à sa gorge, est soutenu par le ton cramoisi plus discret de la toque

1. Catalogue Goncourt, n° 136, gravure de Le Bas.

et du manteau de l'amant, et par les pourpres riches et les bruns dorés de son propre vêtement, tandis que des gris, des bleus et des jaunes pâles jouent capricieusement sur ces couleurs dominantes et que les nuances des étoffes portées par les figures secondaires ne servent qu'à rompre l'uniformité du fond. Dans la peinture des chairs et le dessin des mains se dénote la liberté de chaque touche découlant du pinceau, tout en précisant la forme avec une sûreté d'accent prodigieuse, suprême attrait de l'art si spontané de Watteau.

La maîtrise achevée et définitive de la *Gamme d'amour* fait paraître mince et vide la toile voisine, une *Scène de jardin*, avec Pierrot, qui est certainement aussi de Watteau et dont l'aspect général est délicatement nacré. Cela vient en partie de ce que ce morceau est ce que Mariette appelait « une esquisse légère » et de ce qu'il a malheureusement souffert aussi d'un nettoyage inconsidéré — la couleur a été enlevée par places sur le fond ; — mais certains fragments, la tête, la main droite et, on peut dire, la plus grande portion de la figure de Pierrot sont restés intacts et montrent dans sa perfection la touche exquise et captivante de Watteau.

Une misérable variante de *La Troupe Italienne*, accrochée dans le voisinage, ne saurait être mentionnée qu'en protestant contre le nom de Watteau dont on l'a si bizarrement gratifiée. Watteau peignit deux exemplaires de cette composition : l'un, gravé par Boucher, est entré dans la collection Wallace du château de Blenheim ; quant au second, une copie de la main même de Watteau, je l'ai vu l'an passé chez M. Edmond de Rothschild : c'est une œuvre d'une grâce féerique, admirablement conservée.

Une autre *Scène de jardin*, également attribuée à Watteau, rappelle à l'esprit cette question que se posent souvent les connaisseurs de l'art de Watteau : combien des innombrables toiles assignées à ce grand peintre doivent être attribuées à son ami Philippe Mercier, l'auteur de l'*Escamoteur* de la galerie Lacaze? On sait que ce tableau fut donné de confiance à Watteau même, jusqu'au jour où Goncourt[1] appela l'attention sur la mention : *Mercier pinxit*, inscrite sur la gravure. Il est beaucoup moins facile de faire la part de Philippe Mercier que de faire celle des autres imitateurs de Watteau, comme Lancret et Pater, dont le maniérisme imprime à leurs ouvrages un cachet plus ou moins distinctif. L'*Escamoteur*, par exemple, ne peut pas être un Pater, ne peut pas être un Lancret, mais il a pu passer sans contestation pour une œuvre de la jeunesse de Watteau. Il y a pour-

1. De Goncourt, *Catalogue Watteau*, p. 93.

tant une marque caractéristique à quoi se reconnaît la main de Watteau et je viens d'y faire allusion en parlant de la *Gamme d'Amour :* ce sont les coulées grasses de son pinceau. La façon dont il modèle les formes avec la pointe de la brosse chargée se retrouve aussi clairement dans ses premières œuvres que dans ses dernières. On ne la verra pas moins nettement affirmée dans la *Recrue allant joindre le régiment*, chez le baron Edmond de Rothschild, que dans le *Rendez-vous de chasse*, un des morceaux les plus importants de la grande collection de Watteau, formée à Hertford House, où figurent aussi les fameux *Amusements champêtres,* autrefois dans la galerie du cardinal Fesch. Rappelons que la *Recrue* est le plus ancien Watteau qu'on connaisse, tandis que le *Rendez-vous*, peint en 1721, pour M. de Julienne, est une de ses dernières œuvres, et notons que la même touche spéciale se répète dans toutes les œuvres intermédiaires qui marquent les étapes du merveilleux génie de Watteau; elle existe dans toutes les pièces authentiques que je puis me rappeler, dans le *Mezzetin* et l'*Amante inquiète,* de Chantilly, dans les deux variantes du *Plaisir pastoral,* dont l'une est à Londres et l'autre à Berlin, dans la *Mariée de village,* le tableau endommagé de Potsdam, dans la *Danse*, qui est mieux conservée, et dans le *Concert*, — le groupe principal du *Concert* est une réminiscence de la charmante *Leçon de musique*, de Hertford House, — enfin, pour ne pas trop allonger cette énumération, dans les *Fêtes vénitiennes* et dans le *Nid*, de la National Gallery d'Écosse.

Là où manque cette particularité, je suis tentée de surseoir avant d'accepter comme tel le morceau le plus authentique en apparence, même si les qualités de l'œuvre et le coloris sont dignes de cette attribution; et je sens quelques hésitations de ce genre devant le *Duo* qu'on assigne à Watteau, et où l'on voit un homme et une femme chantant, la femme tenant un feuillet de musique sur lequel tombe la lumière d'une chandelle que l'homme tient à la main. C'est une bonne petite étude, mais les tons de chair ont été posés d'une touche épaisse et peu liquide, puis étendus avec une brosse carrée, procédé que je me refuse à reconnaître dans la facture de *L'Amour au Théâtre Italien,* du Musée de Berlin, scène éclairée par des flambeaux, dont on a rapproché notre *Duo*. Aucune hésitation, en revanche, ne nous détournera de rejeter de la liste des œuvres de Watteau une seconde *Scène de jardin*, dont la composition — c'est l'inévitable gentilhomme en rouge jouant de la guitare pour l'agrément d'une dame en blanc, qu'accompagnent un enfant et un

épagneul — est une fort exacte contrefaçon du style du maître. Les têtes ne sont peut-être pas aussi variées que dans les Pater de la meilleure manière, dont l'Exposition nous montre quelques jolis échantillons; mais cela peut être un Pater; ou bien alors faut-il en donner la paternité à Mercier ? Les souvenirs que j'ai gardés de



GARDEN PARTY, ATTRIBUÉ A LANCRET
(Collection de lord Wantage.)

l'*Escamoteur*, qui désormais est ma « pierre de touche », ne sont pas suffisamment précis pour que je puisse rien affirmer.

Au contraire, dans le *Désir de plaire*, dont la composition est connue par la gravure de Louis Surugue, nous avons un échantillon parfait et indiscutable de l'art de Pater, en ses meilleurs jours. Le groupe central, où l'on voit la petite-maîtresse et ses femmes à la table de toilette, est identique au groupe de la *Toilette*, du Louvre; mais, dans le tableau du Guildhall, qui appartient aussi à l'intéressante collection de la marquise de Lavalette, le peintre a introduit de nombreuses figures et pratiqué dans le décor une porte par

laquelle, grâce à la complicité d'une servante vénale, l'abbé s'introduit, tandis qu'on aperçoit par la baie un pan lumineux de paysage, un agréable fond de jardin. La facture et la composition même du *Désir de plaire* sont l'une et l'autre plus amusantes qu'elles ne le sont d'ordinaire chez Pater. Le coloris est très riche ; la robe à raies écarlates de la servante qui, au premier plan, chauffe des linges devant le feu est un fort bon morceau de peinture saine et vigoureuse. Pater se plaît trop souvent à cette harmonie de rose et de blanc relevée d'une pointe de lilas, qui fatigue l'œil dans beaucoup de ses toiles à Potsdam, et qui m'a induite à lui restituer la *Fête champêtre*, de la collection Lavalette, faussement attribuée à son illustre maître.

Un des attraits de l'Exposition du Guildhall est certainement d'avoir pu réunir, dans une petite salle bien éclairée, des spécimens typiques de l'art de Watteau, de Pater, de Lancret, qui nous servent de points de comparaison et nous permettent de rejeter les œuvres qui leur sont encore faussement attribuées.

La *Nicaise* de Lancret, qui fait sévèrement la leçon à son soi-disant amoureux sur « ce que vaut l'occasion », et les *Deux amis*, par exemple, sont aussi caractéristiques de sa manière que le *Désir de plaire*, chef-d'œuvre de Pater, ou la *Gamme d'amour*, pour Watteau.

Nicaise, le personnage principal de cet élégant petit tableau qui était autrefois dans la collection du baron de Beurnonville, est la sœur bourgeoise de la noble dame du *Faucon* de Subleyras, du musée du Louvre; la piquante petite soubrette, en robe de soie rayée bleu et blanc, qui néglige sa corbeille de linge pendant que *Les Deux amis* prodiguent leurs agaceries à ses charmes, appartient à la même famille. Elles sont toutes deux extrêmement théâtrales et leurs minois se tournent vers le public; mais, ce qui est plus intéressant, nous constatons, dans chacune de ces têtes que Lancret s'attache aux jeux de lumière et vise à un relief, à une solidité de facture, qui est aussi différente des rapides indications du pinceau grassement chargé de Watteau, que de la manière timide dont Pater dessine plutôt qu'il ne peint les traits de ses figures, soulignant littéralement chacune d'elles d'un trait fin comme un cheveu. Les deux peintres sont extraordinairement différents dans leurs goûts pour la couleur. Pater peut quelquefois être coloriste puissant, comme dans la robe écarlate dont il a orné le coin sombre du *Désir de plaire;* mais dans sa *Fête champêtre*, dans le *Colin-Maillard* de Potsdam, bref, partout

où il cherche la gaieté de l'impression, il trahit une prédilection pour les teintes pâles et mourantes. Nulle part vous ne le trouverez



PORTRAIT DE FEMME, ATTRIBUÉ A FRAGONARD

(Collection de lord Pirbright.)

maniant son pinceau avec l'énergie dramatique et la décision déployées par Lancret dans sa *Nicaise*, ou atteignant à la brillante et vivante gamme colorée des *Deux amis*. Le costume rouge clair du

galant qui, debout, encourage la jeune fille à accueillir les avances de son ami, est d'une qualité très remarquable.

Dans un groupe de portraits de famille (prêté par lord Wantage), appelé *The Garden party*, la même teinte se retrouve répétée dans la robe, bordée de bleu, que la mère, la figure centrale, a relevée sur son jupon blanc ; elle offre à sa plus jeune fille une cuillerée de thé puisée dans la tasse bleue et blanche qu'elle tient de la main gauche. L'enfant, avec son tablier blanc sur sa robe jaune, a un air délicieusement espiègle, et ses petites mains sont très expressives; l'intérêt du groupe se concentre sur la jeune mère et la petite, tandis que la sœur aînée, le père, le laquais, sont comme autant d'accessoires, aussi bien que le chien qui fouille ces admirables roses trémières, ou ce fond charmant, avec sa fontaine, ses arbres, ses vases et ses profondeurs bleues. Je ne puis, cependant, me persuader que ce tableau soit de Lancret, et, d'un autre côté, je ne me sens pas le droit de l'attribuer à de Troy, quoiqu'il ait quelque analogie avec la manière de cet artiste, lorsqu'il traite des sujets tels que *La Surprise* (de la collection Jones, au musée de South Kensington)[1].

Je puis m'exprimer d'une manière plus positive sur les deux tableaux faussement attribués à Chardin. Ni la *Fontaine*, ni la *Blanchisseuse* ne portent aucune trace des qualités du maître. Les blancs fameux de Chardin, ces blancs dont Decamps lui-même disait : « Je ne les trouve pas ! », font absolument défaut dans la *Fontaine*, dont on allègue hardiment qu'elle « a fait précédemment partie de la collection Antoine de la Roque ». La première variante de la *Fontaine* de Chardin[2], signée et datée de 1733, est au Musée national de Stockholm. Comme sa compagne du même musée, la *Blanchisseuse*, c'est une vénérable ruine, mais les deux peintures, malgré la déplorable négligence dont elles ont souffert avant leur entrée dans l'asile où elles sont conservées aujourd'hui, offrent des morceaux d'une vérité et d'une délicatesse surprenantes. En tout cas, cette *Fontaine* n'est point celle qui fut gravée par Cochin d'après la toile de Chardin commandée par Laroque, car une petite soucoupe qui est dans le coin de la gravure manque dans le tableau.

1. Mme la marquise de Lavalette a prêté encore un fort beau Lancret de sa riche collection. C'est *L'Escarpolette*, une répétition avec variantes de son tableau *Die Schaukel*, qui figure (transposé sur cuivre et beaucoup élargi en haut) dans la salle de musique du Vieux palais de Potsdam.

2. La National Gallery de Londres vient d'acquérir tout dernièrement un exemplaire de la *Fontaine*, qui me paraît avoir des titres autrement sérieux à figurer comme une œuvre authentique du maître.

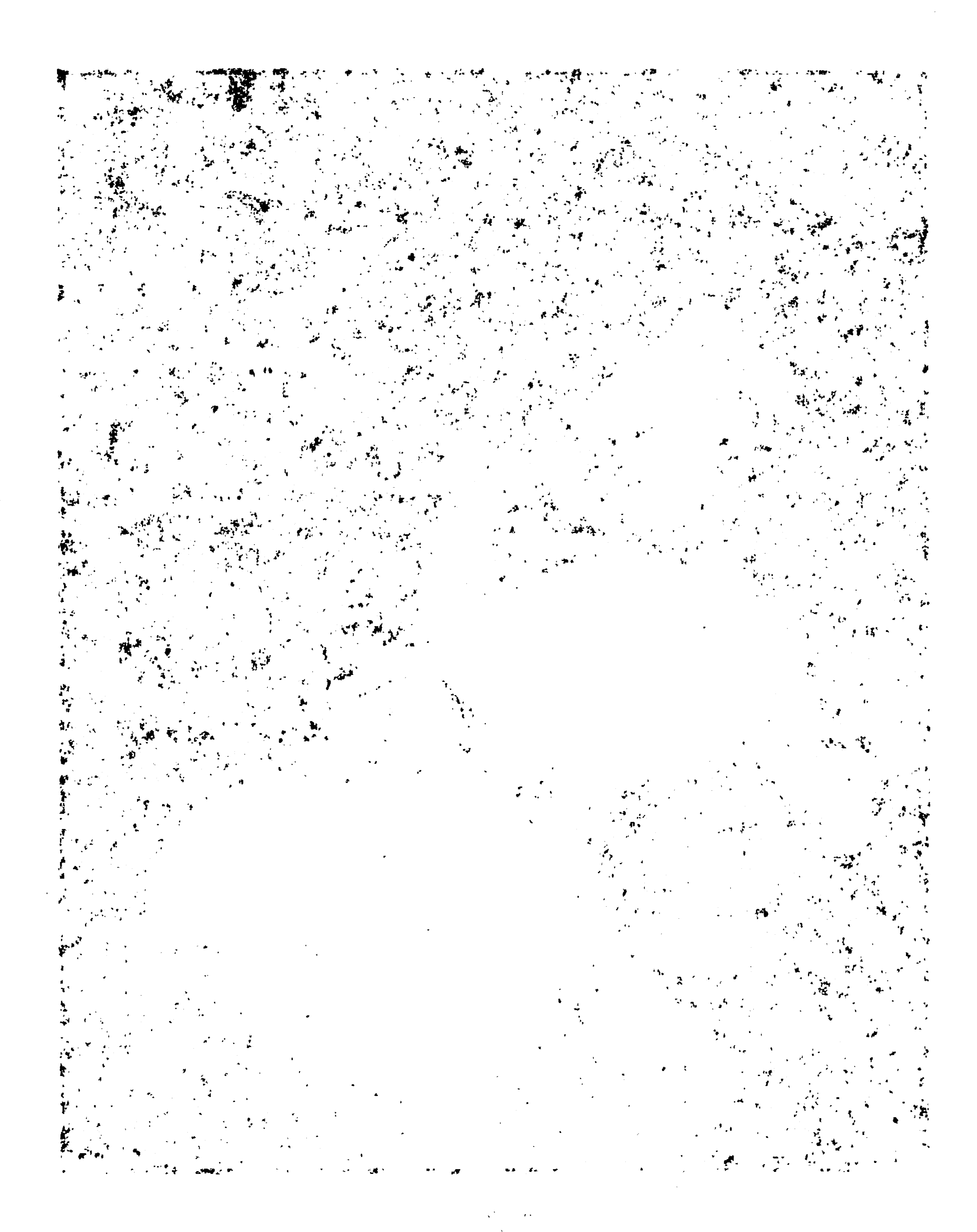
Une autre œuvre très curieuse qui, je pense, n'a aucun droit au titre qui lui est donné, c'est le *Portrait de femme* qu'on présente sous le nom de Fragonard, et qu'on prétend avoir été peint en 1794, quoique je n'aie pu y découvrir de date. La dame, qui est habillée d'une manière fort extravagante et porte un bonnet fantaisiste, en gaze surchargée de roses, est sans doute une actrice ou une danseuse. Ses bijoux, ses souliers rouges, l'immense bouquet de roses jeté sur un manteau bleu à ses pieds, les deux livres somptueusement reliés, sur l'un desquels on peut lire, à la page ouverte, les mots : *El Aretino,* tout cela n'évoque pas l'image des douceurs de la vie de famille. L'exécution du tableau, qui a été rentoilé, est inégale; la tête est peinte et dessinée avec un fini délicat et sensible; mais le dessin des mains et des bras laisse beaucoup à désirer. J'ai pensé à la collaboration de Fragonard (qui, incontestablement, a laissé quelques charmantes miniatures) avec sa belle-sœur, Mlle Gérard, et je me suis demandé, en remarquant l'habile exécution de la robe de soie, — un détail où excellait Mlle Gérard, — si Fragonard lui-même n'aurait pas retouché la tête et ne lui aurait pas donné son charme et sa valeur. Cette hypothèse est appuyée par le fait qu'à l'Exposition même, un singulier petit tableau, dont le sujet est emprunté à la gravure de Watteau, *L'Aventurière,* et qui offre la même manière un peu sèche, lourde et frivole, que ce tableau, y est attribué, en vertu d'une longue tradition, à Fragonard. Peut-être les deux toiles qui appartiennent également à lord Pirbright viennent-elles de l'atelier du vieux maître, sinon de sa main.

Je reconnais, toutefois, que je ne puis présenter ces données que comme des hypothèses qui pourront être modifiées plus tard par une étude plus approfondie. Pour moi, l'affirmation en critique d'art, même quand elle est fondée sur une grande expérience, me semble toujours pleine de dangers. J'admire, sans oser l'imiter, cette rapidité de jugement qui distingue certains experts et qui, malgré la chance de quelques erreurs, procure à ceux qui en sont doués une si confiante sécurité dans leurs assertions. J'exprimais un jour à un critique qui fait autorité, et qui venait de parcourir nos musées avec un de ses pareils, l'étonnement que m'avaient causé les jugements trop favorables de son compagnon sur quelques tableaux : « C'est vrai, me répliqua-t-il ; le matin, il est plus difficile, mais après un déjeuner en famille, tout passe. » C'est peut-être un exemple exagéré de la manière dont notre jugement peut être modifié par les influences du dehors. Un nuage passager, un accident de santé ou

d'humeur peut altérer sérieusement cette netteté et cette force de vision que nous désirons tous, mais que nous ne pouvons pas toujours nous imposer. Je ne voudrais donc en aucune façon exiger pour ces études l'autorité d'un jugement infaillible. Je les offre comme les conjectures d'un travailleur, prêt à se corriger et à se compléter, mais loyalement décidé à défendre ses impressions personnelles, même quand elles contredisent des notions généralement acceptées.

EMILIA F. S. DILKE





[illegible]

[illegible] tête et cette fois [illegible]
[illegible] avons pas toujours
[illegible] pour ces
[illegible] de les [illegible] comme les
[illegible] complète,
[illegible] personnelles,
[illegible] généralement acceptées.

[illegible]





Jean François Colson pinx^t

Fr Courboin sculp^t

LE REPOS
(Musee de Dijon)

Imp Ch Wittmann



PETITS MAITRES OUBLIÉS

JEAN-BAPTISTE ET JEAN-FRANÇOIS COLSON



LE nom de Colson n'est pas de ceux qui passent fréquemment sous les yeux des lecteurs de la *Gazette*, ou que les échos de l'hôtel Drouot ont fixés, bon gré, mal gré, dans les mémoires les plus distraites et les plus indifférentes. Ce nom a été cependant porté par deux peintres, le père et le fils, qu'on a souvent confondus, et par un acteur qui tint, durant un quart de siècle, à la Comédie Française, les rôles comiques sous le pseudonyme de Bellecourt.

Au vrai, ni le père ni les deux fils ne s'appelaient légalement *Colson*, mais bien *Gilles*, et le chef de la dynastie avait vu le jour, en 1686, dans l'officine d'un apothicaire de Verdun, apparenté à Vauban. Frappé de l'intelligence précoce du petit Jean-Baptiste, le maréchal lui conseilla d'étudier le dessin et se proposait de l'attacher à ses grands travaux d'ingénieur. En même temps, un frère de l'apothicaire, pourvu d'une cure importante, briguait l'honneur d'enseigner le latin à son neveu et donnait à entendre qu'il lui laisserait un jour son bénéfice. Jean-Baptiste montra beaucoup plus de goût

pour le dessin que pour le rudiment, au grand mécontentement de son père. et quand il eut atteint vingt-quatre ans, il entra dans l'atelier du peintre Joseph Christophe, à Paris. Pour couper court aux railleries que valait au nouveau venu son nom de Gilles, Christophe lui conseilla de prendre celui de sa mère, d'origine irlandaise, et l'acte de son mariage avec Marthe Duchange, fille du graveur Gaspard Duchange (29 juin 1720), atteste qu'il suivit les conseils de son maître.

Il avait assez rapidement acquis la science nécessaire à un peintre de portrait, mais selon le goût, le rang et la profession du modèle, il employait divers accessoires qu'avaient exécutés pour lui ses camarades d'atelier, Carle Vanloo, Parrocel, Grimoult ou Nicolas Coypel. Il peignait également des sujets libres en miniature pour tabatières, et plus d'une de ces petites compositions à l'encre de Chine et rehaussées de carmin fut vendue par Klingstedt sous son propre nom. J.-B. Colson n'est pas le seul dont Klingstedt ait exploité ainsi la pénurie, tout en payant fort chichement, paraît-il, ces petits objets dont il s'était fait une spécialité moins honorable que fructueuse.

J.-B. Colson trouva un meilleur emploi de son temps et de son talent, lorsque le duc de Tresmes lui fit peindre pour les cours étrangères un certain nombre de portraits de Louis XV ; encore de longs intervalles s'écoulaient-ils parfois entre la livraison de la plaque d'ivoire et son paiement. Un autre de ces portraits, destiné à être monté en bague, pour être offert à la reine, et dont le cardinal de Fleury discuta mesquinement le prix, suggéra au peintre une comparaison peu flatteuse entre la lésinerie du vieux premier ministre et la générosité traditionnelle de Colbert. Ce propos fut cause de sa disgrâce. Colson ne se découragea pas. Il quitta Paris, abandonnant la miniature, trop peu rémunératrice, car « sa manière était longue et extrêmement finie », et demanda au pastel les profits et la clientèle qu'un artiste avait alors chance d'en tirer. D'après la liste qu'il avait tenue à jour pendant vingt-quatre ans, et qui serait aujourd'hui un document inestimable, il aurait été l'auteur de quatre mille portraits au pastel ! « Il mettait, dit son fils, une si grande célérité dans son travail, qu'il n'employa jamais plus de deux heures pour la tête, et pendant cet intervalle de temps, il se reposait ordinairement trois fois, en fumant une pipe à chaque pause pour se distraire ; il était dans l'usage de compter sa première, seconde et troisième et dernière séance d'après le nombre de pipes qu'il avait fumées[1]... »

1. *Dictionnaire des artistes*, par l'abbé de Fontenay. 1777, 2 vol. in-8°.



Où sont-ils, ces quatre mille portraits ? Je serais, pour ma part, fort embarrassé d'en désigner un seul en original. Il doit pourtant en subsister plus d'un à Avignon, à Lyon, à Dijon, à Grenoble, à Toulouse, où Colson fit d'assez longs séjours, et où il fut lié avec la plupart de ses confrères, tels que Sarrabat, Nonnotte et Trémolières, à Lyon ; Parrocel et le frère Imbert, à Avignon ; Despax et La Barthe, à Toulouse. A Lyon, Trémolières fut son hôte lorsqu'il revint de Rome, et, non content de lui procurer la commande de plusieurs portraits à l'huile, Colson obtint qu'il fût chargé de la décoration de l'église des Chartreux, décoration encore existante et que bien peu de touristes connaissent, parce que l'église est située dans un quartier éloigné du centre, où rien, en apparence, n'y sollicite leur curiosité.

De son mariage avec Marthe Duchange, Jean-Baptiste Colson avait eu trois fils : Jean-Gaspard, dont Sal avait retrouvé l'extrait baptistaire, et qui n'a point fait parler de lui ; Jean-Claude, le futur Bellecourt, et Jean-François, qui continua la tradition paternelle.

Né à Dijon, le 2 mars 1733, Jean-François suivit son père dans ses diverses résidences. Élève du frère Imbert, à Avignon, il obtint à Grenoble de se faire inscrire comme auditeur libre des cours de géométrie et de mathématiques de l'École du génie, et il y témoigna de véritables aptitudes pour les sciences. Deux années passées à Lyon, dans l'atelier de Nonnotte, achevèrent son éducation, et il n'avait pas vingt ans lorsqu'il peignit un portrait de son père (légué par la famille au musée de Dijon), et dont l'exécution est de tous points excellente.

Un si brillant début semblait promettre à l'art français un émule et un rival des portraitistes en vogue ; mais, lors d'un premier séjour à Paris, Colson fut présenté au duc de Bouillon qui le prit en amitié et le chargea de vastes travaux d'ingénieur et de décorateur, dans cette fastueuse résidence de Navarre (près d'Évreux) dont la Bande noire n'a rien épargné. Jean-François Colson y séjourna presque constamment jusqu'à la Révolution, et s'il peignit de loin en loin quelques portraits, ce fut moins par métier que comme un passe-temps. Quelques-uns d'entre eux lui avaient valu de La Tour des éloges dont il n'était point prodigue, et il n'aurait sans doute tenu qu'à lui de se voir agréer par l'Académie royale, mais il ne semble pas avoir jamais fait une démarche en ce sens, et il ne postula même pas, comme son père, les suffrages de l'Académie de Saint-Luc. Dépouillé par les événements de son titre et de ses fonc-

tions de directeur et ordonnateur des bâtiments du duc de Bouillon, Jean-François Colson, qui ne paraît pas avoir été inquiété durant la Terreur, fit, dès 1797, au Lycée des Arts, des cours de perspective publics et gratuits. Il lisait à la Société libre des Belles-Lettres des fables et des contes en vers, et il se proposait de publier une *Introduction à la connaissance des arts en général et de la peinture en particulier,* mais il mourut, à Paris, le 2 mars 1803, et ses manuscrits sont allés on ne sait où.

Aujourd'hui l'hydraulicien, le perspecteur, le théoricien d'art, le rimeur sont oubliés; le peintre survit dans deux tableaux du musée de Dijon : le portrait de son père, dont j'ai parlé plus haut, et la charmante composition dont la *Gazette* offre à ses abonnés une planche digne d'elle-même et digne d'eux.

Le Repos a eu jadis pour pendant un tableau intitulé *L'Action*, gravé, comme celui-ci, par Nicolas Dupuis, et sans doute dédié, comme le premier, au prince de Turenne, d'où l'on peut inférer qu'ils avaient fait partie de la décoration de Navarre ; mais la toile originale est inconnue aujourd'hui, et la seconde planche de Dupuis, mentionnée par le catalogue Paignon-Dijonval, manque à notre Cabinet des Estampes : celle du *Repos* est elle-même des plus rares et M. François Courboin ne l'a retrouvée dans le portefeuille où elle s'était égarée qu'après avoir terminé son propre travail.

La disparition de la toile originale de *L'Action* doit être déjà fort ancienne, car le catalogue de l'éphémère et si curieux musée spécial de l'école française, ouvert en l'an X, au palais de Versailles, n'indique que *Le Repos.* Peut-être provenait-il d'une confiscation et l'État, qui en était ainsi devenu propriétaire, en fit don, avant 1814, au musée de Dijon, ville natale du peintre, qui a longtemps méconnu son enfant, car les anciens livrets du palais des Ducs supposaient que Jean-François Colson était venu au monde « à Mâcon, vers 1750 ».

Nous en savons un peu plus aujourd'hui, mais pas assez encore, et la présente note ne serait peut-être pas tout à fait inutile, si elle provoquait de la part de nos lecteurs quelques communications, dont bénéficierait la mémoire de deux artistes voués, comme la plupart des anciens représentants de notre école nationale, à un oubli aussi injuste que prolongé.

MAURICE TOURNEUX



CHARLES GARNIER



Il est difficile d'apprécier les travaux d'un artiste au moment où il vient de disparaître. Il faudrait les observer de plus loin, alors qu'on peut mieux embrasser dans leur ensemble les circonstances dont l'artiste a subi l'influence, alors que les sentiments particuliers qu'il avait provoqués autour de lui ne peuvent plus altérer l'indépendance d'un jugement définitif. Ce jugement définitif sera celui de la postérité, à laquelle appartient désormais Charles Garnier. Mais, quel qu'il soit, nous ne saurions l'attendre pour saluer un des plus puissants maîtres de l'architecture moderne et dire ce que, dès à présent, on peut penser de son œuvre.

Cette architecture moderne, que les contemporains ont peine à reconnaître, parce que, multiple en ses aspirations et ses formes, elle ne semble pas constituer à première vue un tout, aura trouvé une de ses manifestations les plus caractéristiques dans l'Opéra de Garnier. On sait dans quelles conditions il a été créé. Napoléon III avait transformé le Paris des règnes précédents. Au milieu des édifices de toute sorte qui s'élevaient pour affirmer la ville nouvelle,

l'ancien Opéra de la rue Le Peletier, de construction légère, provisoire, par suite dangereuse, — l'incendie bientôt le prouva, — d'abords encombrés et difficiles, cet Opéra ne semblait plus à sa place dans la ville dont le centre se portait de plus en plus vers l'ouest. D'où l'idée d'un monument grandiose, en plein boulevard, à la rencontre de voies magnifiques projetées, qui resterait l'orgueil du Second Empire.

Un concours fut ouvert. Charles Garnier en sortit vainqueur à la seconde épreuve. Quels que fussent les noms des concurrents, quels que fussent le très grand talent et l'autorité déjà acquise de quelques-uns d'entre eux, sans qu'il soit ici nécessaire de rappeler leurs noms, on peut, je crois, sans témérité, affirmer aujourd'hui que chacun d'eux a donné sa mesure, que pas un n'eût compris le nouvel Opéra tel que l'a compris Garnier, c'est-à-dire tel qu'il fallait qu'il fût. Nous aurions eu peut-être par d'autres un théâtre de réelle valeur, de formes savantes et correctes, de riche décor, mais nous n'aurions pas celui qu'il fallait là, festoyant et éclatant. Et c'est la gloire de Garnier de l'avoir ainsi conçu et réalisé.

Évidemment, en établissant les plans du nouvel Opéra, Garnier n'a pas songé seulement à élever un temple à la Musique. Il a rêvé un palais exceptionnel, aussi bien fait pour célébrer les grandes œuvres de l'art musical que pour le développement de ces fêtes du plaisir ou de la charité, de ces fêtes parisiennes, spontanées ou officielles, qui mettent en mouvement une foule et dont le spectacle emplit le monument tout entier.

Certes, les solides études de Garnier, la contemplation des ruines imposantes de l'antique Rome, ses recherches personnelles sur la polychromie des vieux temples grecs, prédisposaient le jeune architecte à la conception d'une telle œuvre.

Son plan s'accentua tout de suite au dehors par des subdivisions tranchées, accusant les organes différents de la construction et s'harmonisant dans un ensemble dont elles silhouettaient l'énorme masse. Il faut admirer ce plan si simple, si franc au dedans comme au dehors, que d'un rapide coup d'œil on devine aisément. En avant, les vestibules d'accès formant soubassement du grand foyer. Au delà, le fameux escalier, entrée d'honneur de la salle, dont la coupole est posée comme une couronne d'or sur la partie centrale de l'édifice. Puis, dominant le tout, le grand fronton de la scène ; à droite et à gauche, sur les flancs, les rotondes, entrées réservées au chef de l'État et au grand public ; enfin, l'administration. Telles sont

les grandes lignes de ce plan, qui continue les traditions de logique et de clarté de notre architecture française.

Sur ce beau plan, les façades se sont élevées, mouvementées et cependant harmonieuses, se reliant bien entre elles par de longues lignes continues, offrant de tous côtés, sur les grandes voies qui dégagent l'édifice, des aspects superbes et variés. L'éducation de Garnier était trop classique pour qu'il n'employât pas toutes les ordonnances convenues dans la composition de ses façades. Mais il s'est servi de cette langue ancienne avec une telle ampleur, il en a si bien utilisé toutes les ressources, il l'a renouvelée par tant de verve et d'invention dans le détail, qu'il en a fait un mode d'expression bien à lui et d'accent tout moderne. Ce détail, en effet, lui est personnel : sur l'ossature classique de son monument, ossature respectée dans sa construction générale, il a jeté une parure d'un luxe et d'une diversité extraordinaires. Ce n'est pas que cette parure soit faite pour nous charmer complètement. Elle nous étonne plus qu'elle ne nous séduit. Il y a parfois, dans le mouvement, dans le tournoiement des ornements, une surabondance, un excès qui heurte ce que nous appelons le bon goût. Encore que sa flore procède de quelques fragments antiques connus, elle est devenue, sous son crayon, végétation intense produisant à la fois toutes les fleurs, tous les fruits les plus étranges, se convulsant dans des poussées de sève absolument surprenantes.

Si, au dehors, ce parti pris violent d'ornementation reste à l'échelle des masses et s'amortit dans l'espace, il se rend plus sensible à l'intérieur. Le grand escalier, véritablement superbe de conception, supporte encore, grâce à ses proportions gigantesques, ce mode de décoration forcément limité par la résistance et la valeur des matériaux mis en œuvre. Mais le grand foyer, où le décor n'est plus que matériaux légers et factices, a malheureusement donné trop libre carrière aux intempérances de l'architecte. L'ordonnance générale de ce foyer disparaît sous l'excès de l'ornementation. Toutes les ressources de la décoration y sont accumulées, s'écrasant les unes les autres par leurs masses et leurs saillies.

A ce propos, on doit certes regretter que les peintures de Baudry, d'un art si délicat, restent invisibles aux voûtes, encombrées de hauts-reliefs, de cet étonnant foyer. Mais si admirables que soient les œuvres de Baudry en elles-mêmes, le peintre ne s'est-il pas trompé en se dépensant ainsi en pure perte dans de telles conditions? Ne fallait-il pas là seulement quelques taches de couleur, formant trous,

à la mode italienne, et Garnier n'aurait-il pas dû mieux utiliser en meilleure place le grand talent de son ami? Il n'était pas d'ailleurs facile aux collaborateurs d'un tel architecte de deviner d'avance son œuvre et de se tenir à sa hauteur. Deux cependant y auront réussi : Carpeaux, par cette *Danse* naguère si critiquée et qui reste aujourd'hui le seul morceau de sculpture qui se tienne absolument d'allure avec le monument de Garnier; puis le plafond de la grande salle, par M. Lenepveu. Cette vaste peinture est, par la composition, les proportions, le mouvement, la coloration, tout à fait, ce nous semble, en accord avec la salle qu'elle doit couronner et non écraser, au-dessus de laquelle elle s'enlève comme une apothéose. Cette salle est d'ailleurs vraiment d'aspect grandiose. Garnier a eu l'intelligente modestie d'en prendre le parti à l'ancienne salle, mais en lui donnant une majesté incomparable. Certes, il y a encore là un peu de cet excès dans le décor, qu'il est impossible de ne pas constater partout dans les développements multiples de ce monument colossal. Il y a des figures vraiment énormes, des têtes coupées inutilement jetées sur le fond des caissons d'avant-scène, mais tout cela disparaît dans un ensemble saisissant, dans une harmonie chaude et dorée, cadre somptueux aux spectacles magnifiques de la scène.

On doit toutefois regretter particulièrement, que cette salle si belle ne soit pas absolument favorable à l'exécution de toutes œuvres musicales. Est-ce imperfection de l'acoustique? Est-ce plutôt l'effet de trop grandes dimensions? Toujours est-il que les voix se perdent en cet immense vaisseau et que les masses vocales et orchestrales y manquent de netteté et de puissance. On est alors obligé de rechercher plus encore des chanteurs de force que des artistes de talent, et nos compositeurs se croient obligés d'user de toutes les sonorités possibles pour remplir le vide d'une salle qui ne rend pas suffisamment. Il est certain que les œuvres les plus parfaites, mais de demi-teinte, ont peine à y être bien goûtées; cela doit et devra influencer de façon regrettable, dans le présent et dans l'avenir, notre musique française moderne, en la portant vers la recherche des grands effets, en lui faisant trop oublier peut-être les qualités qui lui sont propres. Quoi qu'il en soit, si cette salle n'est pas tout ce qu'elle devrait être, elle n'en reste pas moins une œuvre dans laquelle s'est affirmé de façon supérieure le talent de Garnier. Irons-nous au delà?

Il nous semble inutile de nous transporter jusqu'au foyer de la danse, heureusement interdit aux profanes, et où nous ne pourrions constater que les entraînements d'une imagination surmenée qui,

pour se surpasser encore, s'est laissée aller aux fantaisies les moins acceptables.

Mais comment à un tel tempérament imposer des limites? Il a eu la justesse et l'ampleur dans la conception, la puissance dans les masses, l'éclat du décor ; pouvons-nous encore lui demander un style épuré, la délicatesse, la grâce et le charme? Puis, en voulant se simplifier, se maîtriser, résister à sa fougue primesautière, Charles Garnier n'aurait-il pas compromis son œuvre en la refroidissant par une solennité recherchée, sans sincérité, hors des véritables données du sujet, en se privant, disons-le, de ses dons les meilleurs? Sachons nous contenter de la beauté telle que l'a sentie Garnier, robuste, d'allure hardie, au verbe haut et résolu.

Inutile de détailler ici tout le côté technique et mécanique d'un pareil édifice. L'architecte s'y est révélé praticien plein de ressources et d'invention, mettant son théâtre, à ce moment du moins, en première ligne des mieux outillés. Il est préférable de revoir dans son ensemble ce monument unique, auquel Garnier a consacré la plus féconde partie de sa vie et donné tout son cœur d'artiste. Il s'y est proposé, dans son imagination ardente, la remise en honneur des plus belles matières consacrées par la tradition. Les marbres, les métaux précieux, les mosaïques, les ors ont été prodigués par lui en un renouveau de polychromie que nous ne saurions trop encourager et qui, malgré les fumées de la grande ville, fait courir sur les façades et les coupoles comme un frisson de fête. Le palais de Garnier évoque bien, en effet, des idées de plaisir et de luxe joyeux; il appelle à lui par son déploiement de décor extérieur qui promet des merveilles au dedans. Le spectacle y est au dehors comme dans la salle, avant le lever même du rideau. C'est de tous côtés l'éblouissement des yeux, surpris par tant de splendeurs accumulées. Il est donc naturel que le nouvel Opéra ait été salué par la foule d'un cri d'admiration et qu'il semble être, pour les plus lointains pays, le point culminant de la ville tentatrice. Disons aussi que cet Opéra a forcé l'admiration des artistes étrangers qui, par leurs libres hommages, ont universalisé la gloire de Charles Garnier.

Ne lui marchandons pas notre propre et sincère admiration. Si la critique peut aisément s'exercer sur un monument aussi considérable, celui-ci n'en restera pas moins un des types les plus caractérisés de l'architecture française au XIX[e] siècle. Sans qu'on puisse heureusement prétendre qu'elle se résume en lui, on ne saurait nier toutefois l'influence que l'Opéra de Garnier aura eue sur nos archi-

tectes en cette fin de siècle. Faut-il s'en louer? Si quelques-uns ont pu, en France comme à l'étranger, s'inspirer de son œuvre pour réaliser avec certain succès des monuments de caractère semblable, il était quand même imprudent de vouloir transposer le style si personnel d'un tel artiste, pour le rabaisser à des travaux de moindre envergure. Il n'est pas douteux que de cette imitation prétentieuse ne soient sorties d'abord des œuvres lourdes, contournées, tapageuses, qui, s'éloignant ensuite peu à peu autant de l'Opéra de Garnier que des traditions des XVIIe et XVIIIe siècles, auxquelles elles semblaient un instant vouloir se rattacher, nous offrent maintenant une sorte de rococo fin de siècle, boursouflé, incohérent, dans lequel sombrent toutes les beautés que nons croyons devoir aimer.

Alors qu'il y a quarante ans peut-être, les Duban, les Duc, et quelques autres maîtres épris de l'antiquité s'efforçaient d'en dégager les principes pour revivifier les traditions de notre Renaissance française, on put croire que de ce contact sortirait vainqueur quelque art nouveau fait d'élégance et de pureté. Certes, ce fut un magnifique moment d'expansion et de foi, auquel nous devons nombre d'édifices remarquables. Les beaux enthousiasmes de ces maîtres ont laissé sur notre sol de fécondes semences qui renaîtront bientôt plus vivaces encore et ramèneront notre architecture française, nous en avons le ferme espoir, non vers des formes depuis longtemps admirées, mais aux principes de logique et de sincérité qui doivent être notre loi et qui seuls peuvent assurer l'avènement d'un art bien moderne, correspondant à nos besoins et à nos mœurs.

Quand on a parlé du Grand Opéra de Garnier, il semble qu'il n'y ait plus rien à dire de ses autres travaux. C'est qu'un tel monument suffit à la gloire de son créateur. Et cependant faut-il ne pas rappeler, tout au moins, ce casino-théâtre de Monte-Carlo, qu'il a empanaché, entre le bleu du ciel et des eaux, de tous les hochets pailletés de sa fantaisie ; puis du Cercle de la Librairie, à Paris, qui, d'un art moins impétueux, plus assagi, restera une de ses créations les plus parfaites ?

En somme, glorifions-nous de compter parmi les nôtres un tel artiste qui prendra sa juste place au nombre des grands maîtres de tous les pays ; soyons fiers de son œuvre, témoin magnifique et durable de son génie.

PAUL SÉDILLE



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



UNE PEINTURE DÉTRUITE DE HUGO VAN DER GOES



ous mettons sous les yeux du lecteur la reproduction d'une peinture naguère encore conservée dans une collection gantoise et appartenant aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs de Bruxelles.

Le sujet, *La Rencontre de David et d'Abigaïl*, et surtout son interprétation, évoquent le souvenir d'une page fameuse de Hugo van der Goes, célébrée par Lucas de Heere en quelques vers que reproduit van Mander et décrite par ce dernier avec un lyrisme égal.

M. Th. von Frimmel, à qui nous avons soumis la reproduction, la déclare identique au tableau de la galerie Novák, à Prague, dont il s'occupa dans la *Chronique des Arts*[1], et qu'avec nous il envisage comme exécuté d'après la peinture perdue, de van der Goes. Cette composition était peinte à l'huile sur le mur d'une maison appartenant à Jacques Weytens, à Gand, et son auteur y avait, assure van Mander, donné place, entre les suivantes de la femme de Nabal, à une jeune fille qu'il aimait.

1. *A propos d'une ancienne copie de Hugo van der Goes (Chronique des Arts*, année 1896, page 157).

L'ensemble des épisodes relatés par la Bible, au chapitre XXV du livre Ier de Samuel, est représenté dans cette œuvre. On y voit Nabal, environné de ses tondeurs de brebis, refusant des présents aux envoyés de David ; on assiste à la colère du roi au récit de ses émissaires ; on le voit ensuite se mettre en route pour châtier Nabal, puis, se laissant fléchir par les supplications d'Abigaïl ; enfin, dernier et principal épisode de la peinture, la jeune femme, environnée de cinq suivantes, prosternée aux genoux de David, dont elle sera l'épouse.

Tout cela est d'un ensemble assez confus, mais d'intérêt considérable par le détail.

Relativement à la peinture de Prague, de dimensions analogues à celles du tableau de Bruxelles (1m 30 sur 1m 95), M. Frimmel y constate, avec juste raison, la trace des influences du XVIe siècle, combinées avec l'aspect et le costume du siècle antérieur, et rappelle, à ce propos, les noms de quelques maîtres, notamment van Conincxloo et Roland Savery, auxquels fait songer le caractère général de l'œuvre.

Nous mentionnerons surtout le très fécond Nicolas de Bruyn, que de vastes et complexes ensembles gravés rangent parmi les archaïsants, et dont le burin nous a donné plus d'une scène apparentée avec celle qui nous occupe.

En ce qui concerne notre peinture, malgré la surabondance des détails, l'influence du XVe siècle s'y manifeste encore dans plusieurs des divers épisodes que réunit la composition générale.

La première entrevue, où David, sans descendre de cheval, écoute les supplications d'Abigaïl agenouillée, rappelle les tapisseries du XVe siècle. Le roi, sur son haut destrier noir, suivi de près par son écuyer armé de toutes pièces, la visière rabattue et portant la lance, est d'allure magistrale. Abigaïl, rigide et les mains jointes, est d'une ligne à la fois simple et gracieuse, et l'on ne se lasse point, avec van Mander, de considérer le pudique maintien de la femme et la noble prestance du cavalier.

Le groupe de gauche, celui où David, à pied cette fois et drapé dans une ample robe écarlate, incline sa majesté devant la veuve de Nabal qu'il prend pour épouse, rappelle l'estampe de *La Reine de Saba* de Lucas de Leyde, sans que toutefois on cesse de sentir encore dans le morceau la main d'un continuateur de van Eyck.

Laquelle, parmi les suivantes de la reine, est la fille de Jacques Weytens, aimée de van der Goes et dont, assure van Mander, le peintre avait amoureusement reproduit les traits ? Ce ne peut être, à notre avis, que la jeune femme vue de profil à l'avant-plan, vers le milieu du tableau. Seule elle est assez gracieuse pour justifier l'assertion de l'historien de la peinture flamande.

Le paysage offre une importance suffisante pour être attribué à van der Goes. Les épaisses frondaisons garnissant les hauteurs de l'arrière-plan s'accordent assez avec le développement donné par l'artiste aux profondeurs boisées du triptyque de Santa Maria Novella, où van der Goes se révèle paysagiste accompli.

La gamme froide des tonalités vient, d'autre part, à l'appui de l'hypothèse de M. Frimmel, d'ailleurs conforme à la tradition en ce qui concerne l'exemplaire du Musée des Arts décoratifs.

Van der Goes, au surplus, dans la recherche de l'expression, n'atteint guère le pathétique, et l'on constatera que, même aux pieds de David, Abigaïl, pour suppliante qu'elle soit, ne trahit qu'une médiocre émotion.





Hugo van der Goes pinx.

Héliog. Braun Clément & Cie

RENCONTRE DE DAVID ET ABIGAÏL

(Musée des Arts Decoratifs, à Bruxelles)

Imp Paul Moglia

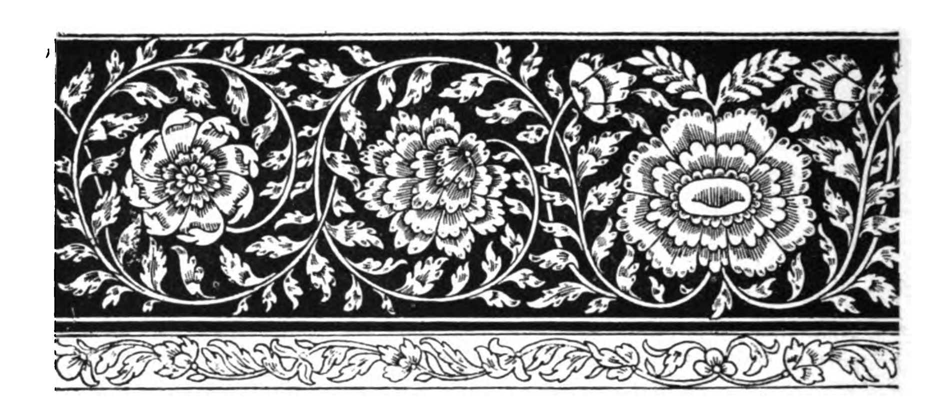
Que notre exemplaire, comme celui de Prague, appartienne au XVIe siècle, on le constatera sans peine. Le faire très consciencieux, le fini des détails ne nous autorisent pas cependant, avec notre éminent confrère viennois, à parler ici de liberté d'allures, dans le vrai sens du mot.

Le copiste, au contraire, s'est appliqué, tout au moins dans les parties essentielles, à traduire l'original avec une fidélité relative. Ce qu'il y a mis du sien ne donne pas le change là-dessus.

Ajoutons que le fait de l'existence d'une seconde copie plaide en faveur de l'importance attachée, dès le XVIe siècle, à l'œuvre type.

HENRI HYMANS





BIBLIOGRAPHIE

FRANÇOIS BRIOT, CASPAR ENDERLEIN UND DAS EDELZINN

Par M. Hans Demiani[1].



Ce livre, édité avec luxe et accompagné de cinquante planches hors texte en phototypie, est le plus important qui ait été consacré jusqu'à ce jour aux deux grands potiers d'étain, Briot et Enderlein. Il est divisé en trois parties, où l'auteur étudie successivement les œuvres de Briot, d'Enderlein et des principaux potiers d'étain qui travaillaient en Allemagne au xvie et au xviie siècle.

François Briot, né à Damblain en Lorraine, vers 1550, n'est, en réalité, ni Allemand ni Français; on doit cependant le mettre au nombre des artistes français, car son nom n'a rien d'allemand, et plusieurs membres de sa famille ont été au service des rois de France.

1. Leipzig, Hiersemann, 1897. Un vol. in-4°, 144 pages avec 50 planches hors texte.

Briot s'établit, vers 1579, à Montbéliard, résidence habituelle de Frédéric de Wurtemberg, comte de Montbéliard; en 1585, ce prince le choisit pour son graveur de médailles, fonctions que lui confia également le comte Jean-Frédéric. Briot semble avoir mené une existence assez malheureuse, toujours à court d'argent et toujours en procès. Ses démêlés avec la justice ont un grand intérêt pour ses historiens; c'est, en effet, grâce à une pièce de procédure que l'on peut prouver que Briot est certainement l'auteur du bassin et de l'aiguière dits *de la Tempérance*, chefs-d'œuvre de la poterie d'étain de cette époque, et qu'il les avait exécutés avant 1601. La date exacte de ces objets importants est assez difficile à déterminer; ils ont dû être faits vers 1585-1590.

M. Demiani refuse de maintenir l'attribution à Briot d'un certain nombre de pièces bien connues; il ne considère point comme ses œuvres les vases du musée de Berlin, de la collection Demiani, de l'ancienne collection Bapst, la salière du musée de Dijon, l'une des aiguières du musée de Cluny, la fontaine de l'ancienne collection Stein (qu'il croit fausse) et la chope dite de Briot. Notons, toutefois, que les médaillons qui décorent ce dernier objet sont empruntés au *Bassin de Mars*, que M. Demiani croit français et de la fin du XVIe siècle. Il assigne la même origine et la même date aux *Bassins d'Hercule, de Pirame et de Thisbé, de l'Enfant prodigue*, et à l'*Aiguière de la chaste Suzanne*.

La biographie d'Enderlein est une des parties les plus neuves du livre de M. Demiani, qui a découvert des documents inédits sur la vie du célèbre potier d'étain nurembergeois. Caspar Enderlein, né à Bâle en 1560, fut d'abord apprenti chez le potier d'étain Hans Friderich. En 1583 il quitta Bâle et s'établit à Nuremberg, où il se maria, devint maître (1586), et acquit le droit de bourgeoisie. Il y mourut en 1633, après avoir été, à deux reprises différentes, l'un des trois maîtres-jurés de sa corporation.

Enderlein a copié trois fois, en le signant, le *Bassin de la Tempérance* de F. Briot. Un pareil fait semblait tout naturel aux artistes du XVIe siècle, qui n'avaient aucunement la notion de la propriété artistique. Il faut ajouter, d'ailleurs, que ces copies d'Enderlein ne sont point des reproductions serviles; il a interprété, parfois assez librement, le modèle créé par son rival. A propos de ces divers bassins, M. Demiani étudie longuement les poinçons qu'ils portent, et il arrive à démontrer qu'Enderlein n'a presque jamais fondu ses modèles lui-même; toute cette discussion est très intéressante. Parmi les œuvres d'Enderlein, M. Demiani examine successivement l'*Aiguière de la Tempérance*, l'une des *Aiguières de Mars*, l'*Assiette des Quatre parties du monde*, le *Bassin de la Chaste Suzanne*, le *Bassin de Loth et de ses filles*, celui de *Saint Georges*, l'*Assiette des Quatre saisons*, celle de l'*Aigle à deux têtes*. Il lui retire certaines pièces importantes, notamment le *Bassin de Diane et d'Actéon*, qu'il considère cependant comme une œuvre allemande (ne faut-il pas en rapprocher l'aiguière n° 5196 du musée de Cluny?), le *Bassin d'Adam et Ève*, et celui *de Mars*. Ce dernier, qui paraît français et de la fin du XVIe siècle, est inspiré des compositions d'Étienne Delaune, de Théodore et de Jean-Théodore de Bry; il a plusieurs fois servi de modèle à Enderlein et à d'autres artistes allemands.

Dans la dernière partie de son ouvrage, M. Demiani retrace l'histoire de la poterie d'étain en Allemagne au XVe, au XVIe et au XVIIe siècle. Les principaux centres de cet art ont été, après Nuremberg, la Saxe, la Bohême, la Moravie et la

Silésie. C'est aux ateliers saxons qu'il faut attribuer deux pièces importantes du musée du Louvre : un broc décoré d'enfants et de figures debout sous des arcatures, et un bassin avec le médaillon d'Auguste Ier, électeur de Saxe.

L'ouvrage de M. Demiani est le résultat de longues et consciencieuses recherches. On y trouve, avec des documents inédits, un assez grand nombre d'idées nouvelles, qui perdent malheureusement une partie de leur valeur par suite d'un plan général très défectueux. En effet, au lieu de grouper les monuments dans un ordre logique, par époques et par ateliers, M. Demiani a placé dans la partie de son livre consacrée à Briot tous les étains qui jusqu'à présent avaient été attribués à ce maître, et, dans la partie consacrée à Enderlein, toutes les pièces où l'on avait jusqu'ici cru reconnaître son style. Ces anciennes attributions ayant le plus souvent été faites sans aucune critique, et les mêmes pièces ayant été données tantôt à Briot et tantôt à Enderlein, M. Demiani a dû parler de certains objets dans plusieurs chapitres différents, et s'est répété continuellement; son livre, par moments un peu confus, est assez pénible à lire.

On pourrait peut-être reprocher aussi à l'auteur d'avoir trop réduit le nombre des œuvres que l'on doit attribuer à Briot; il serait surprenant que l'auteur si habile du *Bassin de la Tempérance* eût si peu produit.

Enfin, M. Demiani a eu le tort de consacrer à peine quelques lignes à l'une des questions les plus intéressantes que soulèvent les monuments qu'il étudie : de quelle manière et jusqu'à quel point les potiers d'étain se sont-ils inspirés des modèles créés par les graveurs contemporains ? Un examen attentif des planches d'Étienne Delaune, notamment, fournirait matière à des remarques intéressantes.

Malgré ses imperfections, l'ouvrage de M. Demiani présente une importance considérable; il a sa place indiquée dans la bibliothèque de tous les travailleurs. Espérons que le savant collectionneur publiera bientôt son *Histoire générale de la poterie d'étain*, dont le volume que nous venons d'analyser ne constitue qu'une partie.


J. M. V.

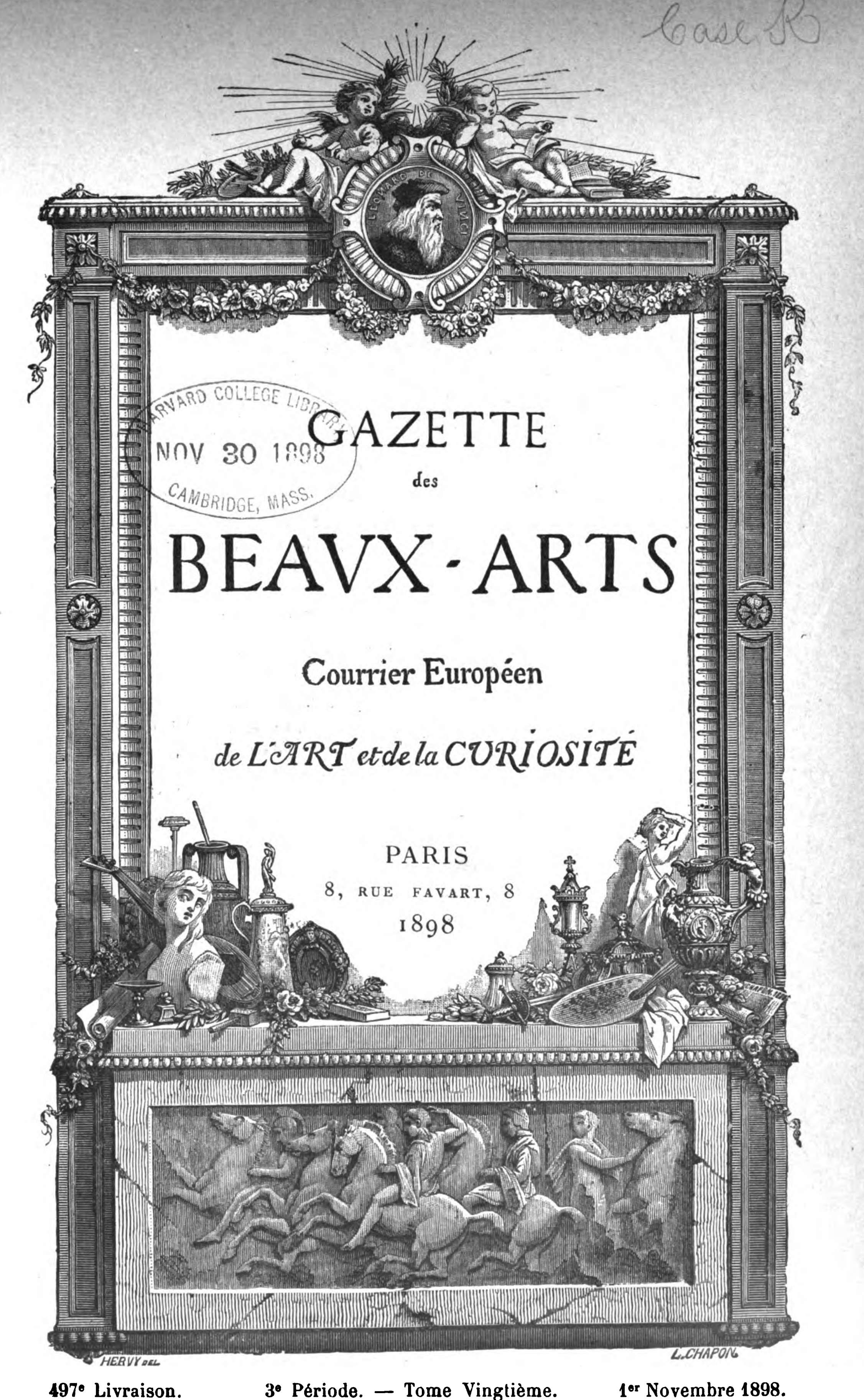


L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.


ART
INDUSTRIEL

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT.



497e Livraison. 3e Période. — Tome Vingtième. 1er Novembre 1898.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

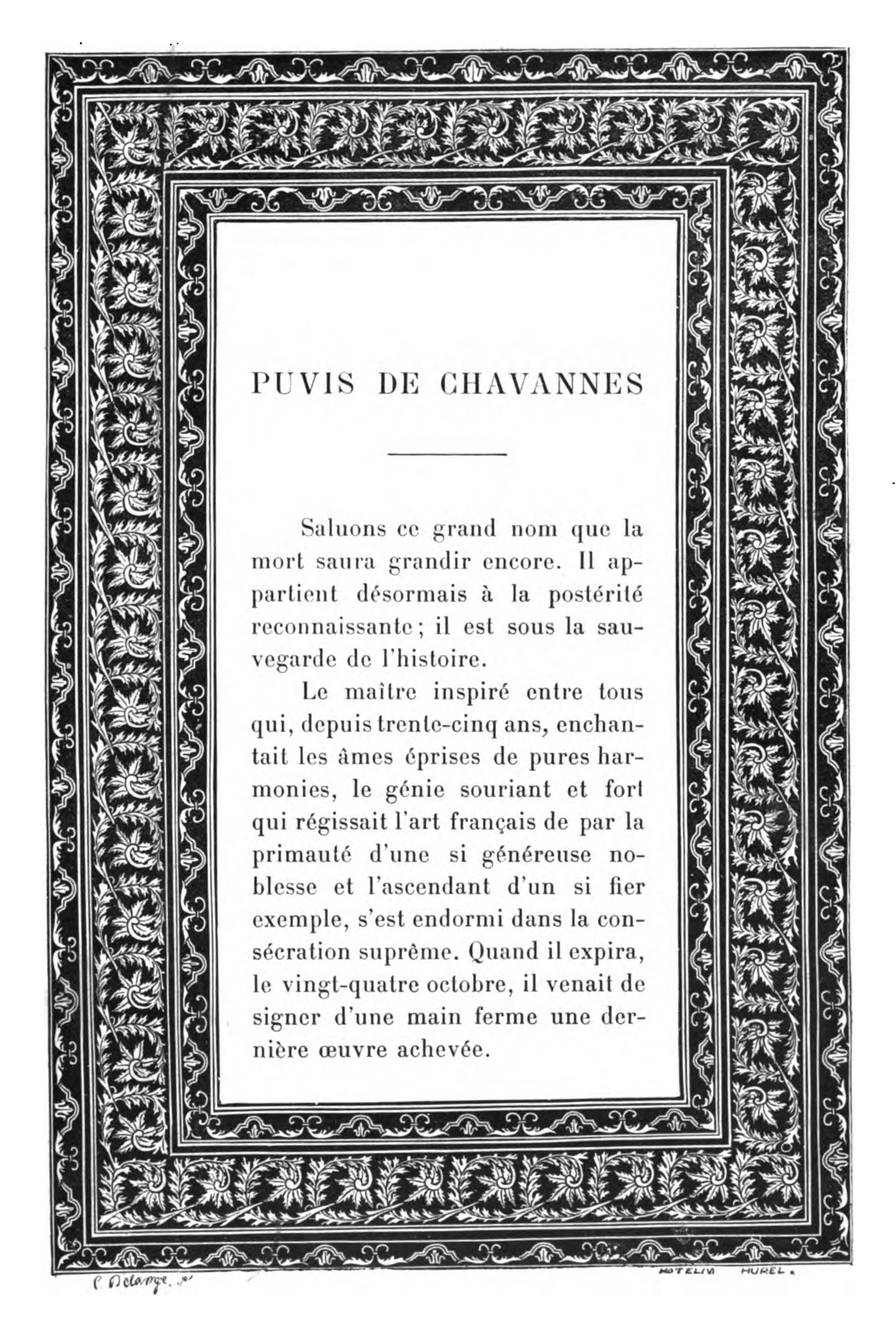
(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er NOVEMBRE 1898

TEXTE

GRAVURES





PUVIS DE CHAVANNES

Saluons ce grand nom que la mort saura grandir encore. Il appartient désormais à la postérité reconnaissante ; il est sous la sauvegarde de l'histoire.

Le maître inspiré entre tous qui, depuis trente-cinq ans, enchantait les âmes éprises de pures harmonies, le génie souriant et fort qui régissait l'art français de par la primauté d'une si généreuse noblesse et l'ascendant d'un si fier exemple, s'est endormi dans la consécration suprême. Quand il expira, le vingt-quatre octobre, il venait de signer d'une main ferme une dernière œuvre achevée.

Ce fut un créateur à l'égal des très hauts artistes du passé. Il ouvrit à l'Art des voies nouvelles et fleuries d'une poésie inconnue. Un monde est sorti de son cerveau, éclosion de beauté bienfaisante et féconde, où le rêve des esprits réfléchis a trouvé, sous l'enveloppe d'une plastique indiciblement émue, son expression la plus sereine et la plus consolatrice. Pour la peinture, qui avait de si étroites fenêtres ouvertes sur la libre nature et sur l'idéal, il fut, à lui seul et par ses propres dons, une Renaissance.

Il a vraiment refait de la peinture murale le premier des arts majeurs. Mais l'art tendre et majestueux qu'il appliqua à la décoration des monuments de France est à la portée d'un peuple entier; il a l'ampleur d'un enseignement civique; il parle aux foules même le langage mystérieux des formes, avec la spontanéité, la limpidité et l'élégance qui restent l'apanage des gloires de notre pays.

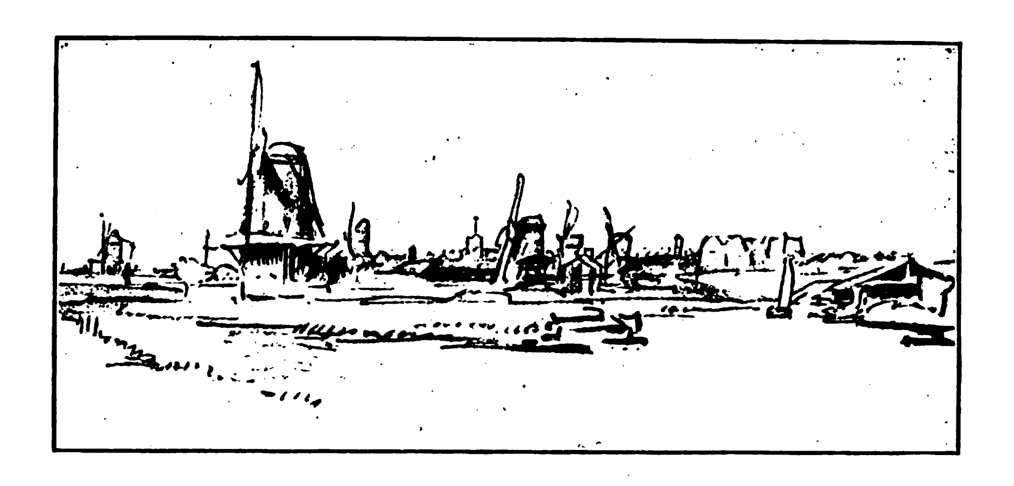
Nous avons beaucoup aimé Puvis de Chavannes et ce recueil a toujours inscrit son nom avec un respect absolu. Nous avons défendu jadis, contre des attaques passagères, la magnifique méthode de son style, l'abandon souverain et l'autorité de son dessin, la douceur impérative de son coloris ; nous reviendrons bientôt à nouveau, et non pour une fois, sur ses vastes travaux d'Amiens, de Poitiers, de Marseille, de Lyon, de Rouen, sur ceux qui sont dispersés plus loin aussi. Paris, dirons-nous alors, conserve peut-être la plus riche part de cet énorme labeur; mais il faudra chercher jusqu'outre-mer un des rameaux de la couronne...

Aujourd'hui, nous rendons hommage au grave caractère dont l'envergure ne se laissait pas mesurer par tous, dont le désintéressement dédaigna les honneurs qu'on sollicite ; nous pleurons l'ami sans reproche dont la vie fut si profondément empreinte de dignité native et de délicate simplicité.

Que les parfums de sa mémoire flottent en ces ombres virgiliennes, en ces horizons d'âge d'or où habita sa pensée.

Qu'il repose dans le rayonnement de son œuvre parfaite et bonne.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS



L'EXPOSITION REMBRANDT A AMSTERDAM

(PREMIER ARTICLE)



Quand, aux approches de la majorité de leur jeune reine, les Hollandais se préoccupèrent de donner aux fêtes de son couronnement tout l'éclat possible, il était naturel qu'en cherchant dans le passé les souvenirs les plus glorieux qu'ils pussent évoquer à cette occasion, ils songeassent tout d'abord à se parer des œuvres de leurs peintres, et, en particulier, du plus grand d'entre eux, de Rembrandt. L'histoire de ce petit peuple ne manque cependant ni de faits mémorables, ni de personnages illustres dont il ait lieu d'être fier. Mais, parmi tant de noms justement populaires dans les Pays-Bas, il en est un qui les domine tous et dont la renommée toujours grandissante a depuis longtemps dépassé les frontières hollandaises pour se répandre dans l'univers entier : celui du fils d'un petit meunier de Leyde, de ce jeune débutant dont Huygens, dans son autobiographie, vantait avec un enthousiasme prophétique « les prodigieux commencements ».

Ce fut donc une idée singulièrement heureuse de profiter de cette occasion pour chercher à réunir le plus grand nombre possible

d'œuvres du grand artiste, afin de les exposer dans les conditions les plus convenables. Un comité, composé de critiques, de peintres et d'amateurs, fut formé sous la présidence de M. van Hasselt et chacun y rivalisa de zèle et d'activité pour faire réussir une si intéressante entreprise. La tâche était difficile. On comprend que des collectionneurs hésitent à se dessaisir pendant plusieurs mois d'œuvres précieuses à tant de titres pour les confier aux risques très réels de pareilles exhibitions. Mais la présence de MM. A. Bredius et C. Hofstede de Groot au sein de la commission devait triompher de toutes les résistances. Par leurs beaux travaux sur Rembrandt, l'un et l'autre sont connus de l'Europe entière, où ils comptent de hautes et d'utiles relations. Les considérations les plus élevées, jointes à la plus habile diplomatie, furent par eux mises en œuvre pour atteindre le but qu'ils se proposaient : alliances de famille, désir de complaire à la jeune souveraine, visées politiques, amours-propres et amour de l'art, tous les mobiles furent tour à tour invoqués à cet effet. L'adhésion de la reine Victoria entraîna celle des grands seigneurs anglais ; celle de l'empereur Guillaume décida le concours des amateurs allemands et même des directeurs de musées tels que ceux de Leipzig, de Schwerin, de Metz et de Strasbourg ; les principaux collectionneurs de la Hollande, et chez nous Mme la comtesse de Pourtalès, Mme la baronne de Hirsch et Mme Édouard André, MM. Léon Bonnat, Goldschmidt, Maurice et Rodolphe Kann, Lehmann, Porgès, Schloss, Sedelmeyer et Durand-Ruel, les Drs Marx et Melvil Wassermann s'empressèrent de répondre à l'appel de la commission. De son côté, la ville d'Amsterdam ne voulut pas rester en arrière. Le prêt consenti par elle de la *Ronde de nuit*, des *Syndics* et de la *Fiancée juive*, qui lui appartiennent, en faisant sortir momentanément du Rijksmuseum ces peintures dont il n'a que le dépôt, assurait un intérêt capital à la réunion des œuvres déjà promises au comité. Le local choisi, le Musée municipal, répondait admirablement d'ailleurs aux exigences de la lumière et de la sécurité.

Hâtons-nous de dire que le succès a dépassé toutes les espérances. Quand, le 8 septembre dernier, les deux reines, accompagnées d'un petit nombre d'invités, vinrent, à l'heure dite, présider à l'inauguration, tout était prêt pour les recevoir. Accueillies au seuil de l'Exposition par les membres de comité, elles trouvaient, rassemblés en bon ordre dans des salles spacieuses et parfaitement éclairées, 124 tableaux du maître occupant le premier étage du musée, avec un choix de plus de 200 de ses dessins, provenant des musées Fodor et

Teyler, et des collections bien connues de MM. von Beckerath, J. P. Heseltine et Bonnat. Au rez-de-chaussée, à côté de la grande salle ou trônait seule la *Ronde de nuit,* on avait eu l'heureuse pensée d'installer les héliogravures exécutées pour le grand ouvrage de M. Bode d'après tous les tableaux connus de Rembrandt qui ne figuraient pas à l'Exposition, de manière à donner ainsi une idée de l'ensemble complet de son œuvre[1]. Ajoutons qu'en dépit de la fatigue des jours précédents et des fêtes qui l'attendaient encore à La Haye, la reine Wilhelmine a tenu à prolonger cette première visite faite à l'Exposition, non seulement par courtoisie envers les membres de la commission, mais à raison de l'intérêt qu'elle prenait personnellement à examiner en détail les œuvres du grand artiste réunies en l'honneur de son avènement.

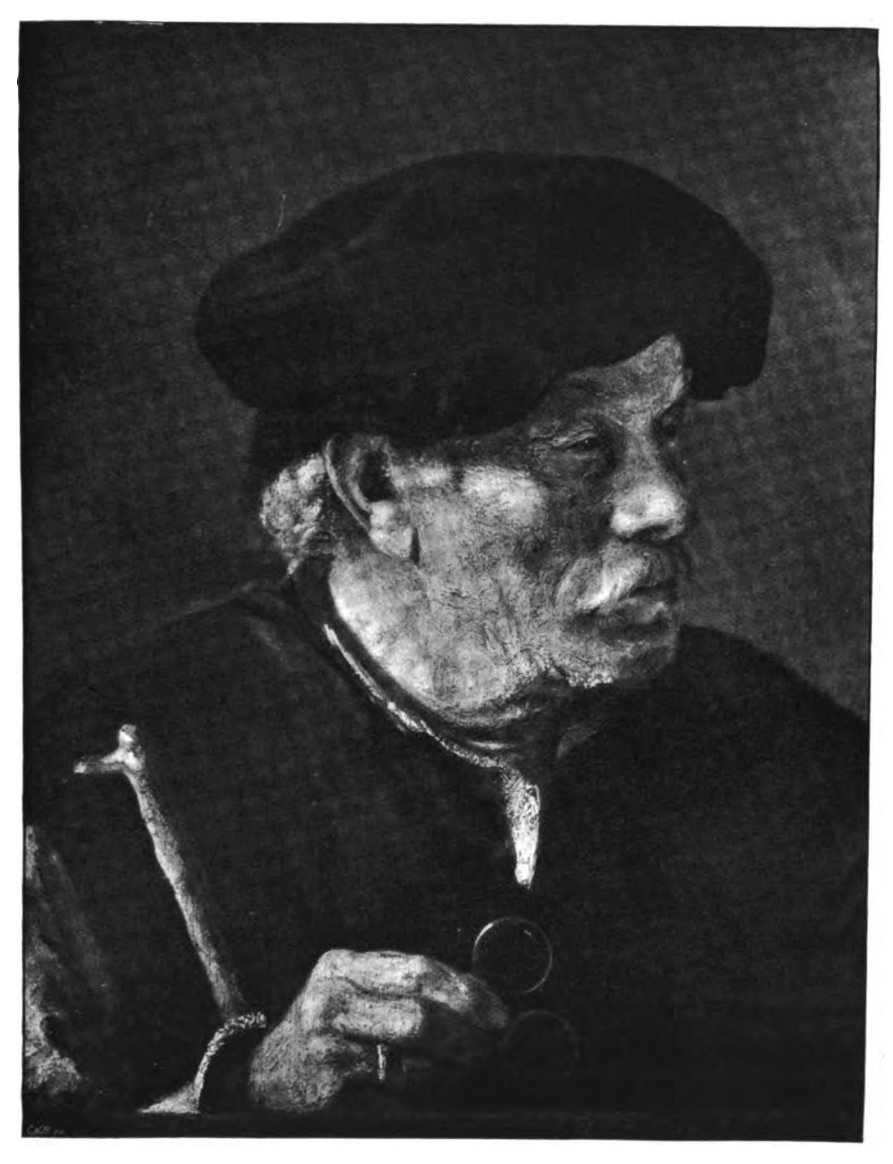
Un catalogue dressé par M. Hofstede de Groot donnait, dans leur succession chronologique, la liste des peintures exposées, avec l'indication de leurs dates, approximatives ou certaines, de leurs dimensions et de leurs possesseurs actuels. Grâce à un guide aussi sûr, le public trouvait à s'orienter au milieu de toutes ces richesses. Parmi les ouvrages du maître, plusieurs, récemment découverts par M. Bredius, étaient encore ignorés; d'autres, à raison des conditions dans lesquelles ils sont exposés d'ordinaire, pouvaient paraître entièrement nouveaux, même à ceux qui croyaient le mieux les connaître. Sans parler de collections particulières, où il est à peu près impossible de les bien voir, combien de musées, en effet, même parmi les plus somptueux, n'offrent aux chefs-d'œuvre qu'ils abritent qu'une lumière défavorable ou tout à fait insuffisante : le Louvre, notamment, qui n'a pas été bâti pour les recevoir, ou le Rijksmuseum lui-même, qui, bien que récemment construit, répond si mal à sa destination ! En ma présence, un critique anglais, familier pourtant avec l'école hollandaise, félicitait un des membres du comité de toutes les découvertes qu'il lui avait permis de faire à cette Exposition, celle de la *Ronde de nuit,* entre autres. Sous l'apparence d'un paradoxe, il ne faisait qu'énoncer une pure vérité. Jamais, en effet, on n'avait pu jusqu'ici bien voir ce tableau, l'un des plus importants de l'artiste. C'est un des privilèges de mon âge de l'avoir autrefois, et à maintes reprises, étudié au Trippenhuis, où il demeura

1. Nous devons adresser ici tous nos remerciements à M. Ch. Sedelmeyer, éditeur de ce bel ouvrage, qui, en nous communiquant les documents amassés par lui, nous a permis de composer l'illustration, en partie inédite, de cet article.
(N. D. L. R.)

jusqu'en 1886. Posé sur le plancher et touchant au plafond, le cadre ne pouvait tenir dans la plus grande pièce de cet édifice qu'à condition d'y être assez fortement incliné. Je ne me doutais guère, en voyant élever les coûteuses constructions du Rijksmuseum, qu'avec tous les admirateurs de Rembrandt j'en viendrais à regretter l'installation si défectueuse du Trippenhuis. En 1889, l'habile nettoyage de M. Hopman avait rendu à la toile son aspect primitif; mais, sous le jour sépulcral où elle était exposée, il était absolument impossible d'apprécier l'efficacité très réelle de cette délicate opération. La riche décoration de la Salle Rembrandt, au Rijksmuseum, les colonnes, les tentures, les inscriptions en lettres d'or dont elle est ornée, témoignent, il est vrai, du prix qu'on attache à la *Ronde de nuit*. Mais les essais réitérés de châssis de verre et de velums destinés à améliorer son éclairage sont, jusqu'à présent, demeurés inutiles pour lui assurer la seule chose dont le tableau avait besoin : la lumière qui permettrait de le bien voir. On l'admire aujourd'hui au Musée municipal tel qu'il est, dans tout son éclat, et l'impression qu'il produit est saisissante. Pour mieux juger du contraste, le jour même de l'inauguration, en sortant de l'Exposition Rembrandt je me suis rendu à deux pas de là, au Rijksmuseum, où, une fois de plus, j'ai pu constater la tristesse, la pauvreté absolue de l'éclairage. A deux heures de l'après-midi, par un ciel sans nuages, au sortir des places et des rues ensoleillées, il semblait qu'on entrât dans une caverne, et, à côté même de l'emplacement qu'occupait la *Ronde de nuit*, un peintre, en train de copier un fragment du tableau de Hals accroché sur la même paroi, devait, n'y voyant plus, renoncer à prolonger sa séance de travail. Dans cette même salle, sur les murs voisins ou opposés, les grandes toiles de van der Helst ou de Flinck, malgré leur tonalité claire, étaient littéralement invisibles et plongées dans la plus complète obscurité. Quand donc les architectes comprendront-ils que, dans un musée destiné à exposer des peintures, les conditions d'éclairage et de ventilation priment toutes les autres, et qu'au lieu de chercher à attirer indiscrètement l'attention du public sur le monument qu'ils construisent, ils ont surtout à se préoccuper des chefs-d'œuvre qu'il doit recevoir?

En ce qui touche la *Ronde de nuit*, l'épreuve est faite désormais, et, après tant de vaines tentatives, la ville d'Amsterdam, soutenue par le sentiment unanime des admirateurs de Rembrandt, est maintenant en droit d'exiger qu'on satisfasse aux réclamations qui, bien des fois déjà, se sont produites, pour que des chefs-d'œuvre, qui sont sa propriété, reçoivent enfin une hospitalité digne de ces

chefs-d'œuvre et d'elle-même. Jamais, en tout cas, la *Ronde de nuit* n'a été exposée comme elle vient de l'être au Musée municipal;



LE FRÈRE DE REMBRANDT, PAR REMBRANDT (VERS 1650)
(Collection de M. Jules Porgès, Paris.)

jamais on n'aura pu mieux reconnaître la fausseté de l'appellation sous laquelle on continue à la désigner, alors que l'effet de plein soleil de cette *Prise d'armes* apparaît ici de la manière la plus évidente.

On conçoit assez quels enseignements peut offrir le rapprochement de tous ces ouvrages du maître pour apprécier l'ensemble de sa carrière artistique. Quelque conscience qu'un critique mette à ses études, combien de fois, dans des observations faites, même à de courts intervalles, sur des œuvres éparses, il regrette de ne pouvoir garder une mesure égale entre des comparaisons qu'il voudrait aussi exactes que possible ! D'un jour à l'autre, les souvenirs s'effacent ou les impressions se modifient. Tel tableau qui vous laisse froid vous aurait fortement ému la veille ou le lendemain. Ici, les comparaisons sont immédiates et, par conséquent, bien autrement instructives. Des problèmes restés douteux peuvent s'éclaircir par les constatations précises auxquelles ces rapprochements donnent lieu et dont chacun est à même de vérifier sur place la justesse et la valeur propres. A ce titre, l'Exposition d'Amsterdam ne peut manquer d'être féconde, et c'est là une occasion unique de se renseigner sur la date et sur le mérite positif d'un grand nombre de peintures de Rembrandt. On aimerait à voir se renouveler pour d'autres maîtres de pareilles exhibitions ; elles profiteraient singulièrement à l'histoire de l'art. En affirmant tout d'abord que celle-ci ajoute encore à la gloire du grand magicien de la lumière, j'essaierai de dégager les traits principaux qu'elle fait ressortir et je me bornerai à signaler celles de ses œuvres qui, par leur originalité, méritent plus particulièrement d'attirer l'attention.

Avec des hésitations, des arrêts et même parfois des retours en arrière, qu'explique assez la nature ardente et inquiète de Rembrandt, la progression de son talent apparait, en somme, d'une manière très logique. Précoce et doué de dons merveilleux, il manifeste de bonne heure et il conservera toute sa vie l'amour de la nature et l'amour de son art. Il n'aime guère, d'ailleurs, les autres études auxquelles sa famille voudrait le voir s'appliquer, et si l'instinct suppléera souvent chez lui au manque de culture, il ne sera jamais un lettré. Mais, avec le sens de la vie et les rares facultés d'observation qu'il ne devait pas cesser d'accroître, il a toutes les curiosités qui peuvent servir à son art. En interrogeant les productions de ses prédécesseurs, en questionnant ses contemporains, en étudiant lui-même sur le vif les diverses manifestations des sentiments humains, il saura se donner une instruction bien supérieure à celle qu'il aurait trouvée dans les livres. Sauf les procédés techniques les plus élémentaires, il ne devra pas, non plus, grand'chose à ses maîtres. C'est un indépendant et un solitaire, qui se crée bien

vite une méthode de travail et des moyens d'expression très personnels. Dès ses premiers essais, il montre des scrupules de vérité et



VIEILLE FEMME TENANT UN LIVRE, PAR REMBRANDT (VERS 1650)
(Collection de M. Jules Porgès, Paris.)

une puissance de pénétration qui attestent les exigences qu'il a vis-à-vis de lui-même. Cette période de ses débuts, dont M. Bode a le premier montré l'importance, est abondamment représentée à l'Exposition d'Amsterdam.

Comme le jeune artiste est pauvre et qu'il ne peut se payer des modèles, il en cherche autour de lui, dans sa famille ou parmi ses camarades : sa mère d'abord, en 1628 et 1630 (collections de MM. Bredius et Sanderson, nos 4 et 16 du catalogue), et son père, en 1629 et 1630 (collections de MM. Bredius, Wassermann et Fleischmann, nos 6, 11 et 18); puis sa sœur ou des jeunes filles de son proche entourage. Je ferai observer à ce propos que si la petite tête exposée par M. Hofstede de Groot (n° 13) représente réellement sa sœur, nous ne saurions reconnaître celle-ci — comme le catalogue, d'accord avec M. Bode, nous engage à le faire — dans les deux portraits appartenant à Mme Édouard André (n° 22) et à Mme la baronne de Hirsch (n° 25), pas plus que dans le charmant tableau connu sous le titre de *Toilette de la Fiancée juive*, daté de 1632 (collection du prince de Liechtenstein, n° 21). Très certainement, ils nous offrent tous trois le visage de Saskia. Une simple comparaison avec le portrait avéré de cette dernière appartenant au musée de Cassel permet de s'en convaincre. Le type est très particulier, assez nettement caractérisé pour que le moindre doute ne puisse subsister à cet égard. Dans ces divers ouvrages, en effet, les traits sont absolument identiques : même front haut et bombé; même nez droit, un peu renflé du bout; mêmes cheveux blonds et frisottés; même bouche mignonne, avec l'indication d'un double menton qui commence à poindre.

Plus tard, c'est son frère que Rembrandt nous montre, un binocle à la main, ou affublé d'un casque, merveille de relief et d'éclat dont l'artiste s'est amusé à détailler les fines ciselures (vers 1650, nos 73 et 75) ; c'est Hendrikje, sa fidèle compagne (vers 1654, musée du Louvre : *Portrait* et *Bethsabée ;* National Gallery : *La Baigneuse*, etc.) ; c'est son fils Titus (1655, collection du comte Crawford, n° 90), qu'il a représenté enfant, assis devant sa table d'écolier, rêvassant en face d'un cahier sur lequel il ne songe guère à écrire : sa pensée est ailleurs, et Rembrandt, plein d'indulgence pour cette paresse scolaire qu'il a si longuement pratiquée lui-même, peint avec tendresse cette jolie tête aux boucles blondes, à la physionomie aimable et douce. Un peu plus loin, nous retrouvons Titus dans le délicieux portrait exécuté à la même époque, et qui appartient à M. R. Kann (n° 107). Vu de face, avec ses yeux ingénus tout grands ouverts, l'enfant est accoutré comme un jeune prince : coiffé d'un béret de velours noir à plumes blanches, il a des perles aux oreilles et une fine chemisette s'étale en petits plis sur sa poitrine. A voir ce costume élégant, on ne croirait pas que, de plus en plus, la gêne

se fait sentir dans le petit ménage de l'artiste. Il ne devait jamais faire grand'chose, le fils de Rembrandt, et son apparence un peu débile explique assez l'inaction où se consuma sa courte existence. Quelques années après, vers 1660, nous le retrouvons encore (n° 107),



PORTRAIT DE NICOLAES RUTS, PAR REMBRANDT (1631)
(Collection du comte de Castellane, Paris.)

toujours songeur et malingre, avec ses grands yeux tristes et sa figure amaigrie.

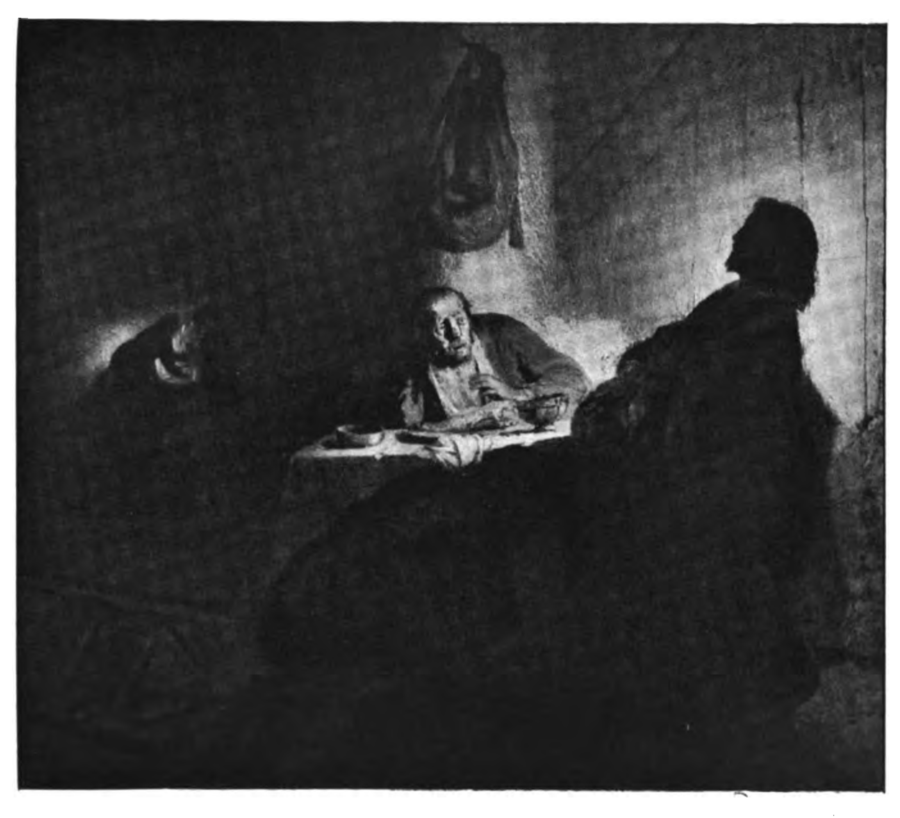
C'étaient là pour Rembrandt des visages bien connus et qu'il pouvait étudier en toute liberté, variant à sa guise les éclairages, les attitudes et les expressions de ses modèles, sans avoir à compter avec leurs exigences. Mais il est encore plus à l'aise avec lui-même, et, dès sa jeunesse, jusqu'à la fin de sa carrière, il ne cessera pas de

prendre sa propre personne pour thème de ses études dessinées, gravées ou peintes. Thème toujours varié et vraiment inépuisable, car, rien qu'à l'Exposition d'Amsterdam, nous ne relevons pas moins de neuf images du maître. Ce sont là comme autant de confessions absolument sincères, qui nous permettent de suivre à la fois l'homme et l'artiste à travers les diverses étapes de son existence et les transformations correspondantes de son talent.

En s'appliquant à ces études désintéressées qu'il fait sur ses proches ou sur lui-même, Rembrandt a trouvé d'instinct un procédé de travail méthodique dont il a bien vite reconnu l'efficacité. Sans guide, sans culture, cet ignorant observe une marche analogue à celle que Léonard, avec son éducation raffinée et son esprit philosophique, avait déjà suivie. Au lieu de se disperser en des expériences superficielles, n'offrant entre elles aucun lien, l'un et l'autre, en effet, s'ingénient à chercher et à découvrir comment influent sur un même modèle les conditions variées dans lesquelles ils l'observent et qu'ils s'efforcent d'interpréter en perfection. Épris comme il l'est de la nature, Rembrandt s'applique à en dégager les traits vraiment significatifs. Il demande à chacune de ses études d'ajouter un enseignement à ceux qu'il a déjà recueillis et il la pousse assez avant pour en tirer tout ce qu'elle doit lui apprendre.

Aussi, quand, fort de cette instruction déjà acquise dans sa retraite de Leyde, il arrive à Amsterdam, le jeune artiste y éclipse tous ses rivaux. Devenu très promptement le portraitiste à la mode, il lui faudra, il est vrai, s'astreindre pendant quelque temps aux obligations qu'impose cette situation privilégiée. Mais, à sortir ainsi de lui-même, tout en restant d'ailleurs fidèle à une méthode qui lui a si bien réussi, il apprend à connaître les milieux très divers dans lesquels il est admis et à comprendre des manifestations de la vie qu'il ignorait. Du reste, si, mieux que ses confrères les plus en vue, il excelle à rendre l'élégance et la distinction un peu froide des ménages patriciens, s'il parvient même, à force de talent, à prêter quelque intérêt à la figure d'un oisif par l'accent individuel qu'il sait y mettre, ce ne sont pas là ses modèles de prédilection. Il trouve bien mieux son compte avec ceux qui ont à lutter contre les difficultés de l'existence, ou avec les gens d'étude, comme les théologiens, les ministres, les rabbins, les médecins. Les vieillards surtout l'intéressent : sur leurs visages, dans leurs attitudes, les habitudes et l'expérience de la vie ont mis leur pli familier et, pour qui sait voir, marqué leur empreinte. De chacun de leurs portraits, Rembrandt compose un tableau

où il enferme leur pensée, et, dans chacun d'eux, avec une ressemblance extérieure évidente, il y a comme un type moral rendu visible pour nous et singulièrement attachant. Parfois même, pour mieux compléter la signification de ces portraits, il aime à réunir dans une seule image deux vieux époux, comme *Le Constructeur de*



LE CHRIST A EMMAÜS, PAR REMBRANDT (VERS 1629)
(Collection de Mme Édouard André, Paris.)

navires et sa femme, deux braves gens qui, ayant si longtemps, si dignement vécu ensemble, s'expliquent l'un par l'autre et manifestent d'une façon touchante tout ce qu'il peut entrer de droiture et de mutuelle affection dans leur familiarité vénérable.

C'est un plaisir d'élite, en parcourant les salles de l'Exposition d'Amsterdam, d'y trouver, dans la suite des compositions de Rembrandt aussi bien que dans ses portraits, comme un résumé de sa carrière artistique, de voir son talent grandir, sa manière se simplifier, devenir avec les années toujours plus large et plus expressive.

Parti du fini le plus minutieux, ainsi que l'attestent ses premiers ouvrages, *Le Philosophe lisant* (vers 1627, n° 1), *La Prise de Samson, Le Reniement de saint Pierre*, et *Judas rapportant au Temple le prix de sa trahison* (1628, n°s 2, 3 et 5), *Le Christ à Emmaüs* (vers 1629, n° 8), *Zacharie découvrant la prédiction de la naissance de saint Jean* (vers 1631, n° 19), il est surtout préoccupé, à ses débuts, de l'effet décoratif de ses tableaux. C'est par de nombreux détails, rendus avec une merveilleuse habileté, qu'il cherche à localiser les scènes de l'Orient biblique qui tentent son pinceau. Il étale complaisamment en belle place les armes, les bijoux, les étoffes précieuses qu'il commence à collectionner avec passion. Au milieu de ses architectures aux profondeurs mystérieuses, ces tissus d'or, ces pierreries qui scintillent, ces casques ou ces cuirasses qui reluisent, prennent un éclat fantastique. Si, malgré l'abondance et la richesse de ces accessoires, le caractère des épisodes et l'expression des personnages demeurent son principal souci, ses pantomimes, il faut le reconnaître, sont souvent excessives, ses gestes outrés, ses émotions un peu théâtrales et les contrastes du clair-obscur exagérés à plaisir. C'est sur les côtés pittoresques qu'il insiste et, à raison de la diversité de ses recherches à cet égard, parfois l'aspect de quelques-unes de ses peintures ne laisse pas de vous dérouter. Lui qui, plus tard, ne réservera plus au bleu qu'une place très restreinte dans ses colorations, et qui ne l'emploiera jamais qu'amorti et rompu, nous le voyons faire d'un bleu vif la couleur principale du *Portrait de Saskia en bergère* (vers 1634, n° 31), ou de ce curieux tableau de *Diane et Actéon* (1635, n° 32), dans lequel, d'une manière assez inopportune, il a réuni à cet épisode celui de la découverte de la grossesse de Callisto, œuvre bizarre, absolument dépourvue d'unité, mais remplie de gracieux détails et qui, à distance, semble une peinture de Lancret ou de Pater.

Avec le temps, sa facture a gagné en liberté, son clair-obscur s'est fait à la fois plus délicat et plus expressif, ses harmonies se sont assouplies. Les détails, sans être moins nombreux, sont plus discrètement répartis. En dépit du luxe de la mise en scène, dans le *Joseph accusé par la femme de Putiphar* (musées de Berlin et de l'Ermitage), c'est surtout l'expression des sentiments qui domine. Par la vérité des attitudes, par l'éclat des carnations, par l'intensité de vie des figures, c'est sur elles que l'attention est naturellement attirée, c'est sur elles qu'elle se concentre.

Mais, alors même que, plus tard, il obéit surtout aux élans de son imagination dans le choix de ses sujets, aussi bien que dans la façon

de les traiter, comme s'il sentait en même temps le besoin de ne jamais perdre pied et de renouveler ses moyens d'expression, il ne manquera jamais de demander à l'étude consciencieuse de la nature ces consultations immédiates auxquelles l'habileté de sa facture prête d'ailleurs un si grand charme. Sans parler de ses portraits ou des études désintéressées qu'il fait d'après les modèles qui l'entourent et d'après lui-même, tantôt ce sont des *Paons morts* (vers 1640, n° 49); tantôt le *Butor* de la galerie de Dresde (1639), ou ce *Bœuf ouvert*, dont nous possédons au Louvre le meilleur exemplaire (1655), et dont l'Exposition d'Amsterdam nous montre deux variantes (1639 et vers 1650, n°s 43 et 76[1]). Les objets les plus insignifiants lui suffisent et l'on sait avec quelle scrupuleuse exactitude et quelle finesse il a reproduit dans ses eaux-fortes une *Coquille* (1650), ou ce *Cochon* (1643) dont il avait, au préalable, dessiné à la plume la sincère étude qui appartient à M. Léon Bonnat.

Nulle part cette progression vers la simplicité n'apparaît d'une manière plus évidente chez Rembrandt que dans ses paysages. A ses débuts, en effet, il s'y montre esclave soumis des traditions académiques, entassant dans ses compositions les accidents les plus étranges et les plus disparates. Entouré comme il est de plaines aux horizons infinis, ce casanier rêve de contrées exotiques qu'il n'a jamais vues, qu'il ne verra jamais, et il accumule les unes sur les autres des montagnes enchevêtrées, des eaux qui s'épandent en cascades parmi des rochers aux formes insolites, sans plus de souci de l'équilibre que de la vraisemblance. Ces anomalies, qui s'étalent dans le *Paysage montagneux* de l'Exposition d'Amsterdam (vers 1638, n° 41), dont les arbres empanachés ressemblent à des efflorescences de coraux, nous les retrouvons, mais un peu moins choquantes, dans un petit panneau appartenant à lord Northbrook (vers 1640, n° 50) et dans lequel, avec une donnée plus modeste et plus vraie, l'artiste s'est surtout appliqué à rendre la campagne vivement éclairée par le soleil sous un ciel assombri. Mais la plupart des paysages de Rembrandt, et même quelques-unes de ses meilleures œuvres en ce genre, comme la *Contrée montagneuse* de la collection Wallace, et même la *Ruine*, du musée de Cassel (vers 1640 et 1650), appartiennent au domaine de la fantaisie. Tandis que, la palette à la main, il s'abandonne ainsi à toute l'exubérance de son imagination, ses eaux-fortes et ses dessins de paysages offrent

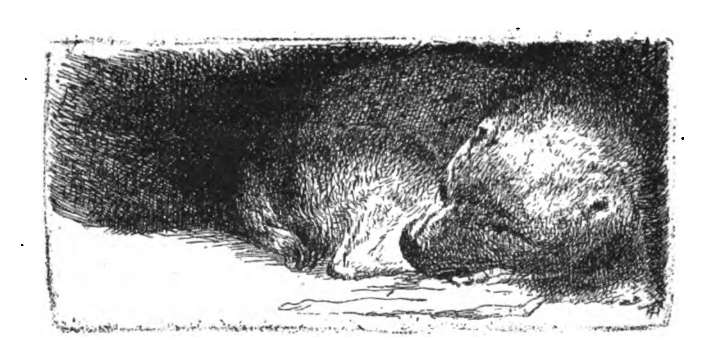
1. A raison de sa sécheresse, cette dernière, qui d'ailleurs est une reproduction exacte de la précédente, nous paraît un peu douteuse.

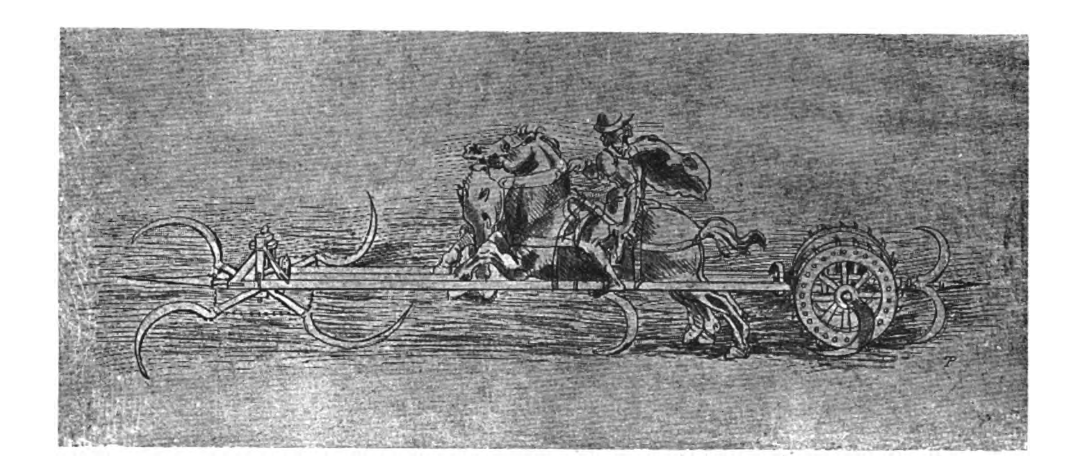


un contraste absolu avec ses paysages peints. Quand il s'installe en face de la nature, les motifs les plus humbles lui suffisent. Prairies s'étendant à perte de vue avec la silhouette lointaine d'un village, cabanes blotties dans la dune, avenues contournant un cours d'eau tranquille, en quelques traits, avec deux ou trois teintes sommaires de bistre ou d'encre de Chine, il anime ces aspects familiers de la Hollande et leur communique un charme de rusticité et de grandeur dont aucun paysagiste, même parmi ceux qui font l'honneur de l'école, n'a égalé la poésie. Ce n'est que tardivement qu'il transportera cette sincérité dans ses tableaux de paysages, en y joignant le suprême attrait de la couleur. Dans la dramatique composition de *Tobie et l'Ange* (vers 1654, n° 87), le site sauvage où se passe la scène et le jour mystérieux qui l'éclaire ajoutent singulièrement à l'impression saisissante qu'elle produit. La tonalité austère de ces éboulis de rochers bruns et grisâtres, la valeur puissante des terrains qui se détachent fortement, mais sans aucune dureté, sur le ciel, l'azur pâle de ce ciel où flottent quelques nuages d'argent finement teintés d'or vers le couchant, tout cet ensemble est un prodige de vérité, d'audace et de délicatesse.

ÉMILE MICHEL

(La suite prochainement.)





LES DERNIÈRES ANNÉES DE LÉONARD DE VINCI

AU SERVICE DE CÉSAR BORGIA

La dernière période de la carrière de Léonard de Vinci, le soir de cette belle vie, s'ouvre sur une résolution fâcheuse, sur ce que j'appellerai une éclipse morale, une capitulation de conscience : le maître — découragé — entra au service de César Borgia, en qualité d'ingénieur militaire.

La fatalité qui a pesé sur l'Italie de la Renaissance a condamné ses trois plus grands artistes à servir tour à tour les victimes et les bourreaux. De même que Léonard se vit forcé de consacrer son pinceau à l'illustration de Ludovic le More et de Louis XII, ou de servir le dictateur des Romagnes, de même Raphaël, après avoir célébré son souverain légitime le duc d'Urbin, dut se résoudre à travailler pour son spoliateur, Laurent de Médicis le jeune. Michel-Ange lui-même, malgré la hauteur de son caractère, ne sut pas échapper à la nécessité de glorifier les Médicis, oppresseurs de sa patrie. L'essentiel, dans ces sacrifices inéluctables, c'était de conserver quelque respect humain, de ne pas insulter au vaincu après l'avoir porté aux nues. Plus soucieux de leur gloire que maint artiste moderne, les coryphées de l'âge d'or de la Renaissance ont réussi à concilier la gratitude due à leurs anciens protecteurs avec les égards réclamés par les nouveaux.

Chez Léonard, on voudrait découvrir, à côté du penseur et du moraliste, un cœur généreux se passionnant pour toutes les luttes qui agitaient son époque. Mais ce serait une chimère. Comme l'a fort bien remarqué M. Séailles[1], Léonard regarde les phénomènes de la politique à la façon d'un Spinoza, *sub specie æterni*, du point de vue de l'éternité. Le mal que font les autres l'occupe moins que le bien qu'il peut faire. « La politique et l'organisation sociale n'offraient donc nul attrait pour ce spéculateur solitaire, habitué à planer au-dessus des questions du jour. Il ne pouvait être un homme d'action, précisément en raison de la multiplicité des doutes qui se présentaient à lui toutes les fois qu'il abordait n'importe quel problème. Seuls, les esprits exclusifs ou faux ont le privilège de distinguer, dans les matières complexes, le trait qui tourne le plus à leur avantage. Mais Léonard, qui personnifiait la probité et le désintéressement scientifiques, croyait se devoir à lui-même d'épuiser toutes les faces des phénomènes, au lieu d'en mettre en lumière une seule à l'exclusion de toutes les autres. De l'excès de son indécision, viennent les contradictions de sa conduite, ses faiblesses, ses compromissions. »

Cette constatation était indispensable pour fixer le point de vue du haut duquel nous devons juger une nature riche non moins qu'ondoyante.

Après la chute de Ludovic le More, dans les derniers mois de l'année 1499 (d'après M. Uzielli, le 15 ou le 16 décembre), Léonard s'était rendu de Milan à Mantoue[2], puis à Venise (mars 1500)[3], pour regagner finalement, enfant prodigue, sa ville natale. Il s'installa, pour six mois, dans la maison de son jeune disciple, le sculpteur Jean-François Rustici. Il avait fait des économies à Milan : la preuve, c'est qu'au mois de janvier 1500, il déposa 600 florins

1. *Léonard de Vinci : l'Artiste et le Savant*, p. 501.

2. Voy. l'art. de Charles Yriarte, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXVII, p. 122.

3. L'artiste parle lui-même, mais incidemment, de ce voyage dans une note publiée par M. Richter (*The great Artists : Leonardo*, p. 60). Nous y voyons que l'un au moins de ses élèves, Salai, l'accompagnait. M. Richter rattache à ce voyage plusieurs dessins, dont l'un, une esquisse de cavalier, porte l'inscription : « Mess. Antonio Grimani Veneziano, Champagno d'Antonio Maria. » Il s'agirait, d'après le savant éditeur des manuscrits de Léonard, du fameux doge, défait en 1499 à Lépante. Peut-être fut-ce aussi en ce moment que l'artiste prit deux croquis (conservés à Windsor), d'après la statue équestre du Colleone, tribut d'admiration rétrospectif payé à son ancien maître, Verrocchio.

PROJETS DE MACHINES DE GUERRE, PAR LÉONARD DE VINCI

(Bibliothèque du Roi, Turin.)

(quelque chose comme 30.000 francs de notre monnaie) à l'hospice de « Santa Maria Nuova ». De cette somme, il retira 450 florins en différentes fois, du 24 avril 1500 au 20 mai 1506[1].

Seize ou dix-sept années s'étaient écoulées depuis que Léonard avait quitté sa patrie : dans l'intervalle, la prospérité publique non moins que l'art avaient reçu de graves atteintes. A la place des opulents banquiers d'autrefois, on ne voyait plus que marchands en faillite. Il y avait tout autant de trouble dans les esprits que dans les fortunes. Malgré le châtiment infligé à Savonarole, le mysticisme continuait à sévir sur les Florentins, et en particulier sur le monde des artistes : nous le savons par l'exemple de Botticelli, de Lorenzo di Credi, de Fra Bartolommeo, des della Robbia. Le 14 avril 1500, à la nouvelle de la prise de Ludovic le More, le gouvernement, dans l'excès de sa joie, fit placer devant la porte du Palais vieux un crucifix fort beau, comme pour rappeler que Florence s'était donné pour roi le Christ. A quelques jours de là, on promena processionnellement la fameuse Madone de l'Impruneta[2].

Dans le domaine de l'art, les plus éminents d'entre les contemporains du Vinci, Verrocchio, Pollajuolo, Ghirlandajo, avaient disparu; Botticelli, fatigué, vieilli, se survivait en quelque sorte; Filippino Lippi, quoique dans toute la force de l'âge, n'avait ajouté aucune note nouvelle à ses œuvres antérieures.

D'autres, tels que Lorenzo di Credi et Piero di Cosimo (1462-1521)[3], ne demandaient pas mieux que de s'enrôler sous la bannière de leur concitoyen, revenu de Milan après y avoir fondé une école florissante. Il en était de même d'Andrea del Sarto (1486-1531), qui lui prit la douceur de son coloris, la suavité de ses types.

Par contre, des acteurs nouveaux avaient surgi et, parmi eux, tout d'abord Michel-Ange, accepté dès lors, malgré sa jeunesse (il ne comptait que vingt-cinq ans), comme le chef incontesté de l'école florentine.

Le Pérugin, qui faisait la navette entre Pérouse et Florence, avait, de son côté, arboré le drapeau d'un art mystique et recueilli dans les expressions autant que nourri et chaud dans le coloris. Cet ancien condisciple de Léonard était, à ce moment, le peintre le

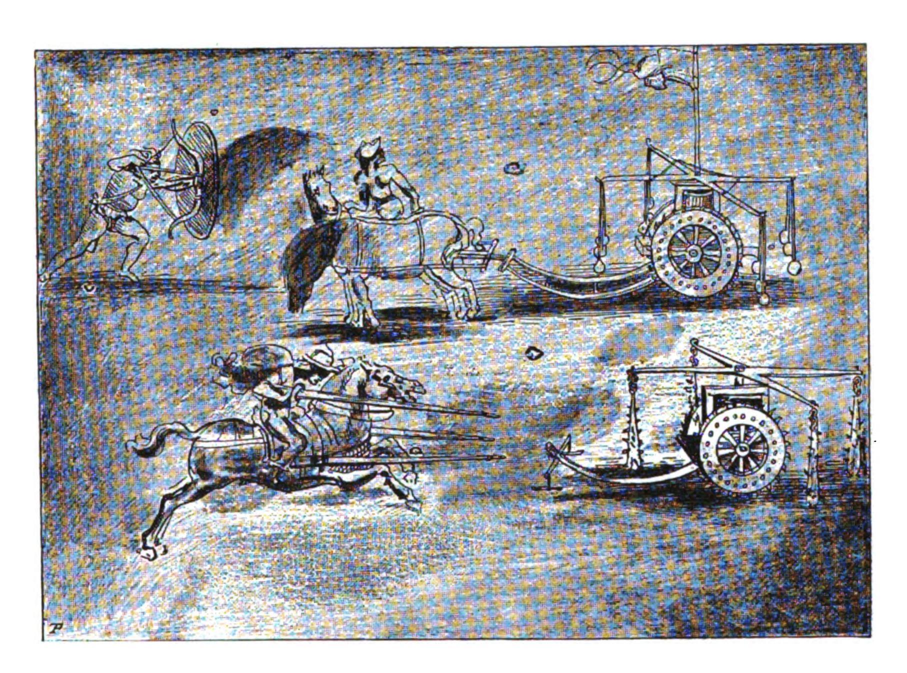
1. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci;* 1re édit., t. I, p. 164-165 ; 2e édit., t. I, p. 609-610.

2. Voy. le *Diario* de Landucci, éd. del Badia, p. 208, 209.

3. Léonard prononce, mais sans y ajouter le moindre commentaire, le nom de Piero di Cosimo (Richter, t. II, p. 437).

plus populaire, le plus admiré de l'Italie et peut-être de l'Europe entière. Princes, républiques, communautés religieuses, se disputaient avec acharnement les productions de son pinceau fécond. Les villes de l'Ombrie, de la Romagne, Orvieto, Pavie, Venise, lui adressaient tour à tour les invitations les plus flatteuses.

Le plus glorieux des élèves du Pérugin, Raphaël, n'avait pas encore, à ce moment, quitté l'Ombrie. Nous verrons qu'à peine fixé à Florence, il se montra des plus ardents admirateurs de Léonard.



PROJETS DE MACHINES DE GUERRE, PAR LÉONARD DE VINCI
(Bibliothèque de Windsor.)

Quant à Fra Bartolommeo, après avoir peint le *Jugement dernier*, aujourd'hui conservé au musée de Santa Maria Nuova, il avait déposé pour un temps les pinceaux, accablé qu'il était par la fin tragique de son maître Savonarole, et vivait dans une retraite profonde. Le retour de Léonard à Florence coïncide avec l'époque à laquelle le Frate reprit enfin ses travaux. L'artiste dominicain n'essaya pas de se dérober à l'influence d'un si grand maître. Il s'inspira surtout de lui pour le clair-obscur et le coloris [1].

Il faut encore citer, comme ayant subi l'influence de Léonard, Ridolfo Ghirlandajo (1483-1561), le fils de Domenico.

1. *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. II, p. 672.

Léonard revenait à Florence, célèbre, admiré. Sa patrie comprendrait-elle enfin que, pour des hommes de génie tels que lui, il fallait renoncer aux habitudes de la production courante, que des chefs-d'œuvre tels que les siens échappaient à la réglementation administrative, qu'une perfection si haute ne pouvait s'obtenir qu'au prix d'un labeur infini ?

Personne n'était moins porté à l'improvisation; en ces temps d'une production facile, le Vinci représentait, jusqu'à l'excès, la probité et le scrupule ; seul, je l'affirme hautement, il eût pu, par son exemple, arrêter sur la pente fatale l'école florentine qui, dès lors, déclinait à vue d'œil. Le respect de la nature, le culte de la forme, tels qu'il les professait, voilà le remède, le seul remède efficace, à une dégénérescence qui ne s'accusait que par trop de symptômes.

Le gonfalonier Pietro Soderini aurait voulu faire quelque chose pour l'artiste si cruellement éprouvé. Il fut question un instant de lui confier le fameux bloc de marbre dans lequel Michel-Ange sculpta, plus tard, le *David* (Michel-Ange fut chargé de ce travail par délibération du 2 juillet et du 16 août 1501) ; mais l'expiration du pouvoir de Soderini, qui ne fut nommé gonfalonier perpétuel que le 22 septembre 1502, paralysa la bonne volonté de ce haut fonctionnaire[1].

En attendant mieux, Léonard peignait la *Sainte Anne*. Au mois d'avril 1501, il y travaillait avec ardeur, mais il ne tarda pas à l'abandonner à moitié achevée, comme il le fit pour tant d'autres peintures. Au mois de septembre suivant, il voyageait, en qualité d'ingénieur, pour le compte de César Borgia.

Pour la première fois peut-être, il fut donné au Vinci de réaliser un rêve longtemps caressé : se manifester pratiquement dans l'art militaire[2]. C'était depuis des années sa suprême ambition. Ne s'était-il pas vanté, dans sa fameuse lettre à Ludovic le More, de mettre en déroute les ennemis de ce prince à l'aide de machines irrésistibles! Que dites-vous de ce peintre, de ce poète, de cet homme de science, qui a l'ambition de jouer à l'homme de guerre? Je signalerai, à titre

1. Voir Alvisi, *Cesare Borgia, duca di Romagna*, p. 203. Imola, 1878.

2. Le rôle de Léonard comme ingénieur militaire a été étudié par C. Promis : *Trattato di architettura civile et militare di Francisco di Giorgio Martini*. Turin, 1841, t. IV, p. 44-52 et p. 203 et suiv.; par Angelucci dans ses *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane*, t. I, p. 92 et *passim*. Turin, 1869 ; enfin, par M. Müller-Walde : *Leonardo da Vinci*, fascicule III.

de curiosité, la présence, dans le camp ennemi, d'un autre ingénieur célèbre, qui était en même temps un architecte de grand talent, Francesco di Giorgio Martini, de Sienne. Léonard avait certainement eu l'occasion de rencontrer ce maître éminent à Milan, où Francesco avait été appelé pour donner son avis sur la construction du dôme. Ajoutons que Bramante semble, lui aussi, avoir pris part à cette campagne. Enfin, un autre artiste de valeur, le sculpteur Pierre Torrigiani, servait dans l'armée des Borgia en qualité de soldat[1].

L'auteur de la *Cène* jouait volontiers, comme on sait, à l'ingénieur militaire. Pour juger sainement cette face de son activité, il faut, si je ne m'abuse, déterminer plus rigoureusement qu'on ne l'a fait jusqu'ici son attitude vis-à-vis de la tradition antique. Ici, comme en matière d'art[2], il a pris aux Grecs et aux Romains infiniment plus qu'on ne le croit communément. Son modèle, c'est Archimède, dont il a pu lire la biographie dans les *Vies* de Plutarque. Comme le célèbre ingénieur syracusain, il se flattait de mettre en déroute les ennemis à l'aide de machines miraculeuses. Mais tandis qu'Archimède, tout en ne donnant ses inventions que pour de simples jeux de géométrie, arrêta longtemps l'effort des Romains, Léonard n'a jamais, que je sache, réussi à mettre en ligne ses engins en apparence si redoutables. Est-il d'ailleurs nécessaire de rappeler que, lors du siège de Syracuse, le génie du capitaine Marcellus triompha du génie de l'ingénieur Archimède ?

Une longue série de dessins nous initie aux inventions, plus ou moins chimériques, du Vinci. Tantôt il nous montre des chevaux armés de lances, tantôt des chars aux roues garnies de crochets ou de faux[3], tantôt des défenses volantes, des espèces de paravents destinés à abriter des archers (collection de M. Valton, etc.), ou encore des béliers, des balistes, des catapultes.

Pour peindre d'un trait l'inanité de beaucoup de ces engins, je me bornerai à constater que ce novateur par excellence place encore, à tout instant, des arcs entre les mains de ses soldats, comme si les armes à feu n'avaient pas depuis longtemps fait leur apparition

1. Alvisi, p. 126.

2. Voy. le *Portfolio*, août 1893.

3. Windsor, 51; — British Museum; — Bibliothèque de l'Institut; — Turin, nº 10. — Mithridate déjà et, avant lui, les peuples chananéens — sans chercher bien loin — faisaient usage de chars garnis de faux. (Voir la *Vie de Sylla*, par Plutarque, et la Bible.) Cf. Müller-Walde, p. 204-210.

(on signale, dès 1435, des « traits à poudre portatifs[1] »). Ailleurs, il propose d'asphyxier les assiégés, comme le faisaient les Germains, avec de la fumée de plume, de soufre et du réalgar[2]. Étant données de telles illusions, il ne pouvait manquer de rechercher la composition du feu grégeois (*fuoco greco*), dont il nous donne la recette avec la plus entière bonne foi[3].

Si, à la cour de Ludovic le More, l'artiste — on le sait de reste — avait tenu plus qu'il n'avait promis, l'ingénieur militaire s'était bercé d'étranges illusions. En rapprochant les résultats des promesses, il est impossible de ne pas se révolter devant son optimisme et, ayons le courage de prononcer le mot, devant son outrecuidance. Ce qu'il proposait au duc de Milan comme des moyens pratiques et éprouvés, c'étaient tout simplement des expériences de laboratoire; que dis-je, des projets formulés sur le papier seulement et qui n'auraient pas supporté un instant la mise à l'épreuve; sinon Ludovic le More eût été invincible; sinon les armées de Charles VIII et de Louis XII eussent été mises en déroute dès la première décharge. On n'objectera pas que l'occasion a manqué à Léonard d'appliquer ses stupéfiantes inventions; les guerres soutenues par ses deux patrons, Ludovic le More et César Borgia, la lui auraient fournie amplement. La vérité est qu'il vivait dans le domaine de la spéculation pure, et sans nul intérêt pour les résultats matériels.

Ne restons toutefois pas sur une telle impression vis-à-vis d'un tel homme. Un des premiers, il recommanda l'emploi des mines pour détruire les fortifications. Il a, en outre, précédé notre siècle en inventant des mitrailleuses à tubes multiples, fixes ou mobiles, ainsi que des canons se chargeant par la culasse (*Codex atlanticus*). D'après une communication de M. Henri de Geymüller, certains engins de cette nature existent encore dans plusieurs collections d'armes, entre autres dans celle de Venise.

Il semble que Léonard ait également mis son crayon au service des professeurs d'escrime. Lomazzo raconte du moins qu'il dessina pour Gentile dei Borri les différentes positions d'un homme à cheval qui veut combattre un homme à pied, et de quelle manière un homme à pied peut attaquer un homme à cheval ou se défendre contre lui, selon la différence des armes. « Il est grand dommage, ajoute Lomazzo,

1. M. Maindron, *Les Armes*, p. 297.

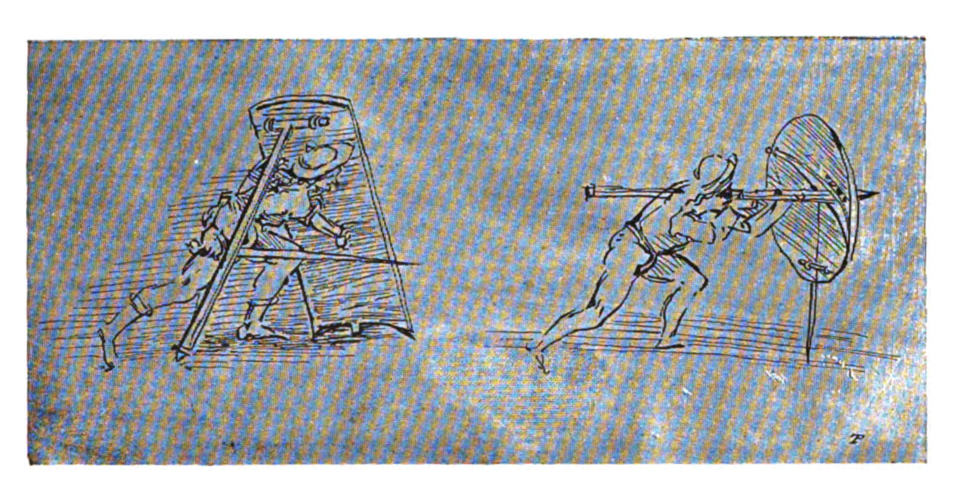
2. Ravaisson-Mollien, *Les Manuscrits*, t. II, fol. 63. Cf. fol. 69, v° 72.

3. Richter, t. II, p. 280-281. — Beltrami, *Il Codice di Leonardo da Vinci del Principe Trivulzio*, fol. 43. Cf. p. 306.

que ce travail n'ait pas été publié; il aurait donné de l'éclat à cet art singulier[1]. »

Mais revenons aux relations du Vinci avec le Borgia. Le 18 août 1502, le fils d'Alexandre VI lui fait expédier une patente destinée à lui faciliter l'inspection des forteresses et des villes si audacieusement enlevées à leurs possesseurs légitimes. Dans ce document, daté de Pavie, où l'usurpateur se trouvait alors, Léonard est qualifié d'architecte et d'ingénieur général[2].

Léonard n'avait pas attendu jusque-là pour commencer sa



PROJETS DE BOUCLIERS MOBILES SUR PIVOTS, PAR LÉONARD DE VINCI

(Collection de M. P. Valton.)

tournée. Dès le 30 juillet, nous le trouvons à Urbin, où il dessine un colombier, un escalier à plusieurs rampes et la forteresse; le 1er

1. Un dessin publié par Gerli (pl. 7) montre un cavalier, armé d'une lance, chargeant un fantassin qui se défend à l'aide d'une lance-bouclier en forme de parapluie. C'est le commentaire du texte de Lomazzo : « Ma ritornando ai professori delle armi, eccellente appresso ai nominati fu Gentile dei Borri, al quale Leonardo Vinci designò tutti gli uomini a cavallo, in qual modo potevano l'uno dallo altro defendersi con uno a piedi, ed ancora quelli che erano a piedi come si potevano l'uno e l'altro defendere ed offendere per cagioni delle diverse armi. La qual opera è stato veramente grandissimo danno che non sia stata data in luce per ornamento di questa stupendissima arte. » (*Trattato*, p. 384).

2. Della Valle, édit. de Vasari (Sienne, 1792), t. V, p. 72-73; — Amoretti, *Memorie*, p. 87; — Alvisi, *Cesare Borgia, duca di Romagna*, p. 357-358. — Voici la traduction de cette pièce curieuse : « César Borgia de France... A tous nos lieutenants, châtelains, capitaines, condottieri, officiers, soldats et sujets, qui auront



août, il fait une apparition à Pesaro, où il relève quelques machines et dessine la bibliothèque ; le 8 août, il s'arrête à Rimini, où il constate l'harmonie produite par les eaux de la fontaine. Plus prolongé est son séjour à Césène (11-15 août) ; il y dessine une maison crénelée et décrit un chariot, ainsi que le système de plantation des vignes ; le 6 septembre, il s'arrête à Porto Cesenatico, dont il relève le port. Au cours de ces zigzags, il prend également pied à Piombino, à Acquapendente, près d'Orvieto, à Sienne, où il note le système de suspension d'une cloche (probablement celle de la » torre del Mangia », le beffroi qui domine l'hôtel de ville). Imola, Faenza, Forli, Bertinore, reçoivent également la visite de l'inspecteur général de César Borgia. Peut-être poussa-t-il également jusqu'à Buonconvento, Chiusi, Pérouse, Santa-Maria degli Angeli et Foligno. Il mentionne du moins, sur un de ses carnets[1], les distances qui séparent ces villes. Partout il dresse des plans, dessine les forteresses, note les curiosités de toute nature.

On affirme que l'ingénieur attitré de César aurait donné à celui-ci le conseil de détruire les fortifications de Castel Bolognese et qu'il aurait, d'autre part, dirigé la construction des casernes élevées au même endroit pour le logement des troupes. On lui fait, en outre, honneur des plans du canal destiné à relier Cesena à Porto Cesenatico. Ce qui est certain, c'est que le plus souvent il mêla les observations les plus désintéressées à l'accomplissement de ses fonctions militaires ; partout il faisait l'école buissonnière. Aussi quelle singulière idée pour un homme positif et pressé, tel que César Borgia, d'attacher à son service ce rêveur, cet amateur, cet idéologue !

EUGÈNE MÜNTZ

connaissance de la présente, nous ordonnons et commandons (ce qui suit) : à notre très excellent et très cher familier architecte et ingénieur général Leonardo Vinci, porteur de la présente, chargé par notre commission d'examiner les lieux et forteresses de nos États, afin que, selon leurs besoins et son avis, nous puissions veiller à leur entretien, ils devront donner passage libre sans l'astreindre à n'importe quelle taxe publique pour lui et pour tous les siens, l'accueillir amicalement et lui laisser mesurer et examiner ce qu'il voudra. A cet effet, lui fournir des hommes à sa réquisition et lui prêter toute aide, assistance et faveur qu'il réclamera. Voulant que sur les ouvrages à exécuter dans nos États n'importe quel ingénieur soit tenu de conférer avec lui et de se conformer à son avis. Et que personne ne s'avise de faire le contraire, s'il tient à ne pas encourir notre colère. Donné à Pavie, le 18 août 1502. »

1. Richter, t. II, p. 243 ; — Alvisi, p. 309-310.



LA PRINCESSE DE LAMBALLE BIBLIOPHILE



La princesse de Lamballe est une des plus intéressantes, des plus sympathiques figures parmi les femmes célèbres du XVIIIe siècle et particulièrement de l'époque révolutionnaire ; mais si de nombreux historiens se sont occupés de cette illustre victime, nous ne pensons pas que l'on se soit avisé jusqu'à ce jour de la considérer au point de vue bibliophilesque.

Cependant, de même que Mme du Barry, Mme de Pompadour, Mme de Chamillart, Mme du Deffand, Mme de Verrue, de même que sa royale amie Marie-Antoinette, la princesse de Lamballe possédait une bibliothèque.

De cette bibliothèque il existe un catalogue ; du moins est-ce l'attribution que donne Parison, réputé surtout pour sa profonde connaissance des livres et des personnages de l'époque révolution-

naire, à laquelle il vécut, à un document que nous avons acquis à sa vente, où cette plaquette se trouvait perdue dans un lot de brochures ; au premier feuillet, il a écrit la note suivante : *Catalogue de la bibliothèque de Mme de Lamballe* (*la Princesse*).

A la fin du catalogue[1], imprimé dans les premières années de la Révolution, se trouve un avis du libraire ainsi conçu : « NOTA : *Je donnerai le frontispisce* (sans doute le titre) *du catalogue avec la distribution des vacations au moment de la vente, qui sera annoncée par des affiches et par les papiers publics.* »

Ce titre a-t-il paru? Cette vente a-t-elle eu lieu? Les recherches que nous avons faites à ce sujet ont été infructueuses.

Il est possible que les événements n'aient pas permis cette vente, mais il n'en existe pas moins des livres qui ont appartenu à la princesse, et il ne pouvait guère en être autrement, si l'on en juge par l'amitié, les affinités de goût qui l'attachaient à Marie-Antoinette, dont les livres sont aujourd'hui si recherchés, et par l'amour des choses rares qu'elle dut avoir dès son enfance, vivant parmi les richesses artistiques rassemblées par son grand-père, le prince Eugène de Savoie[2].

1. C'est un in-8° de 26 feuillets, paginé de 1 à 51.

2. La princesse de Lamballe, née à Turin en 1749, était la fille du prince de Savoie-Carignan, et la petite-fille du célèbre prince Eugène de Savoie. Elle épousa, en 1766, le fils du duc de Penthièvre, Louis-Alexandre-Stanislas de Bourbon, prince de Lamballe.

Le prince Eugène de Savoie, né à Paris en 1663, mort à Vienne en 1736, signait : « Eugenio von Savoie », pour rappeler ses trois patries consécutives.

Il avait rassemblé, pendant le peu de loisirs que lui laissaient ses nombreuses expéditions militaires, un des plus riches cabinets de curiosités, de livres rares et de manuscrits précieux, qui existassent alors en Europe.

Les biographes sont, en général, peu loquaces sur les faits et gestes du prince de Lamballe. Seul, Bachaumont donne, sur le mari de l'illustre amie de la reine de France, quelques détails, non seulement plus que piquants, mais aussi cruels, et qui expliquent la discrétion des contemporains.

Une opinion très accréditée, et que M. de Lescure et après lui les Goncourt ont acceptée, est que le prince de Lamballe, après une maladie qui dura quinze mois, pendant laquelle sa femme le soigna avec un dévouement de tous les instants, expira au château de Louvecienne ou Lucienne.

Rien n'est moins exact. C'est au pavillon de Marly, construit pour M. Deville, sous Louis XIV, cédé par le roi à M. de Toulouse, qui le transmit par héritage au duc de Penthièvre, que mourut M. de Lamballe.

Ce pavillon, qui existe encore, est habité actuellement par son propriétaire, M. Léopold Goldschmidt. Le pavillon, dit « des Eaux », est bien celui qu'occupa Mme du Barry, mais tout le monde le confond avec le petit pavillon que fit cons-

Nous pensons qu'il faut attribuer la disparition de cette bibliothèque, comme celle de tant d'autres à cette époque, aux troubles révolutionnaires et à la main-mise sur les biens des familles nobles. Nous pourrions citer de nombreux exemples de dispersions analogues ; les rares vestiges de bibliothèques ayant appartenu à des religieuses, entre autres, prouvent une destruction presque complète, qui n'est expliquable que par le mouvement politique.

Pour en revenir à la bibliophile et au catalogue qui nous occupent, nous devons tout d'abord constater le nombre très restreint des volumes lui ayant appartenu et qui ont fait partie d'un très petit nombre de collections : les ouvrages suivants, dont nous trouvons la nomenclature dans le bel ouvrage de M. Quentin-Bauchart, semblent être les seuls qui aient échappé à la destruction[1] :

truire la comtesse à l'extrémité de sa propriété, en belle place pour la vue, et qui n'était qu'un pavillon de musique, de déjeûner, de cabinet (de curiosités), et nullement une habitation.

Lorsque le prince de Lamballe tomba malade, on conseilla le grand air, et tout naturellement le duc de Penthièvre le fit transporter dans le pavillon des Eaux, dont il était propriétaire.

Le duc de Penthièvre, à qui cette demeure ne rappelait que des souvenirs tristes, la rendit au roi, après la mort de son fils.

Nous tenons ces renseignements intéressants de M. Victorien Sardou, que nous ne saurions trop remercier ici de la gracieuseté et de l'empressement avec lesquels il a mis à notre disposition les nombreux documents qu'il possède sur cette curieuse époque.

1. Nous devons cependant citer le livre suivant, qui faisait partie de la bibliothèque de M. de Lignerolles (n° 105 de la première partie de sa vente, février 1894; Porquet, expert). Ce volume, bien que ne faisant pas partie de la bibliothèque proprement dite de la princesse de Lamballe, ne lui en a pas moins appartenu. Ajoutons que cette relique a été acquise par M. Morgand, le regretté libraire, pour le baron Ferdinand de Rothschild de Londres, au prix de trente mille francs, plus les frais.

« *L'Office de la Semaine sainte* (à l'usage de la maison du Roy), en latin et en françois, avec l'explication des cérémonies de l'Église et des Instructions, Prières, etc., par l'abbé de Bellegarde. *A Paris de l'Imprimerie de Jac. Colombat*, 1732. In-8°, fig., mar. rouge, fil., dent., compart. et arabesques, dorure au pointillé couvrant le dos et les plats du volume, tr. dor.

» Aux armes et au chiffre du Roi Louis XVI.

» Précieux volume offert en présent par le Roi Louis XVI à la Princesse de Lamballe, le jour de sa fête.

» Sur le feuillet de garde, se trouve l'envoi de la main de Louis XVI en cinq

Les Caractères, par Mme de Puisieux. 1750, petit in-8°, veau fauve, tr. dor., armes. — Faisait partie de la collection du baron G. de Saint-Geniès.

Recueil des Lettres de Mme de Sévigné à Mme de Grignan. Paris, David, 1754, 8 volumes in-12, maroquin rouge, armes. — Faisait partie de la bibliothèque de M. l'abbé Bossuet, curé de Saint-Louis-en-l'Ile. — (Est décrit sous le n° 247 de notre catalogue.)

lignes, un billet autographe de la reine Marie-Antoinette en onze lignes, et quelques mots de la jeune Marie-Thérèse, dite alors Madame Première, depuis Duchesse d'Angoulême et Dauphine.

» Nous reproduisons ici ces lignes si touchantes :

« Madame ma cousine, c'est aujourd'hui votre fête, je vous prie de recevoir ce livre qui me vient de ma mère et où j'ai appris à prier Dieu, je le prie pour vous, il bénit vos vertus.

LOUIS. »

« Mon cher cœur moi aussi je veux vous parler de toute mon amitié dans cette occasion, je viens aprez le roi mais je suis au même rang pour mon amitié pour vous, mes enfants aussi vous aiment, nous prions tous Dieu a deux genoux pour que vous soyiez heureuse, ils savent bien, ma chère Lamballe, que vous vous plaisez a les regarder commes les vostres et vous estes dans leurs prieres comme dans leurs cœurs.

MARIE-ANTOINETTE. »

« Madame je ne vous oublirai jamais.

Votre cousine MARIE-THÉRÈSE. »

» On a ajouté à l'exemplaire une lettre autographe de la Reine et quelques lignes de la main du Roi :

« J'ai appris avec une bien vive douleur, ma chère Lamballe, la mort de votre bonne mère a qui vous gardiez si grande tendresse et respect j'ai pleuré de votre lettre, je connoissois toutes les vertus de la princesse de Carignan ma douleur s'en augmente, c'est un poid trop fort a supporter pour vous et pour ceux qui vous aime, mon amie il me tarde de vous voir et de meler mes larmes avec les votres, car il ni a pas de consolation pour un parreil désespoir et je ne peu que pleurée avec vous et prier Dieu, nous parlions tout à l'heure de vous le roy et moi et nous déplorions la triste destinee qui poursuit une ange telle que vous si bien faitte pour appeler le bonheur autour d'elle et si digne de le gouter, mais votre touchante resignation est au dessus de vos maux et l'amitié du bon M. de penthievre et la notre vous reste, nous voudrions que cela put adoucir un peu l'amertume de vos chagrins, adieu ma chère Lamballe, je vous embrasse du meilleur de mon cœur comme je vous aimerai toutte ma vie.

MARIE-ANTOINETTE.

« Le Roy entre et veut vous ajouter quelques mots. »

« Un mot un seul, Madame et chère cousine mais un mot du fond du cœur vous savez combien nous vous aimons, que Dieu soit avec vous.

LOUIS. »

Abrégé de l'Histoire ancienne de M. Rollin, par M. l'abbé Tailhie. Berne, 1763, 5 volumes maroquin bleu, tr. dor., armes. — Adjugé



RELIURE AUX ARMES DE LA PRINCESSE DE LAMBALLE
POUR « LES INDULGENCES DE LA COURONNE DE N. S. JÉSUS-CHRIST »

2.255 francs à la vente de la bibliothèque de M. le baron Pichon (mai 1897). — (Porte le n° 301 de notre catalogue.)

Armide, drame héroïque, mis en musique par M. le chev. Gluck. Paris, 1777, in-fol., veau, fil. — Sur le plat recto de ce volume se trouve, en lettres d'or, la même inscription que celle que nous décrivons plus loin.

Traité d'Agriculture, par le chevalier de Saint-Blaise. Paris, 1788, in-8°, maroq. rouge, fil., tr. dor., armes. — Adjugé 1805 francs à la vente de la bibliothèque de M. le baron Lucien Double, en 1897.

Le Paysan perverti, par Restif de la Bretonne. 1776, 4 tomes en 2 volumes, veau fauve, armes. — Appartient à MM. Rahir et Cie, successeurs de Morgand. — (N° 189 de notre catalogue.)

Les trois reliures que nous décrivons plus loin et que nous avons eues entre les mains semblent être, avec les volumes cités plus haut, les seuls spécimens connus provenant du cabinet de la princesse qui soient parvenus jusqu'à nous.

Le catalogue de cette bibliothèque renferme 487 numéros, décrivant 2.497 volumes, la plupart reliés en maroquin rouge, brun ou olive, les autres en veau fauve. Il y existe quelques ouvrages en feuilles ou en livraisons.

Peu de Théologie (29 numéros), parmi lesquels on remarque la *Bible de Marillet* (sic), papier vélin, en livraisons; l'*Office de la semaine sainte à l'usage de la maison de la Reine*, 1776, in-12, maroquin rouge ; *Manuel de piété à l'usage des princes et princesses de la Cour*, 1771, in-12, maroquin vert, et un *Recueil de prières*, in-8°, relié en chagrin, « avec des agraffes d'or, » qui était peut-être le livre dont se servait habituellement la princesse.

Nous passerons rapidement sur la Législation (3 numéros), les Sciences et Arts (20 numéros), où nous relevons cependant les tendances philosophiques dont se piquait la Cour[1]. (*De l'Homme* et *De l'Esprit,* par Helvétius.)

L'Histoire naturelle (11 numéros) et les Belles-Lettres (3 numéros) ne fournissent rien d'intéressant. A l'article Grammaires, nous trouvons la *Grammaire des Dames,* in-12, maroquin rouge; *Grammaire italienne*, deux *Dictionnaires italiens* et un *Vocabulario piemontese,* in-8°, maroquin rouge, qui affirme ici l'origine de la propriétaire. Ce ne sont, d'ailleurs, pas les seuls ouvrages italiens que contient le catalogue; ils sont, au contraire, en nombre relativement considérable, chose rare dans les bibliothèques de cette époque.

Nous ne voyons rien à signaler dans l'Art oratoire (4 numéros), mais nous trouvons, dans la Poésie grecque, la traduction d'*Anacréon, Sapho, Bion et Moschus,* suivie de *La Veillée des fêtes de Vénus*, 1770; — *L'Illiade* et *L'Odissée* d'Homère, traduction de

1. La princesse de Lamballe — détail assez piquant – était affiliée à la franc-maçonnerie, et M. de Lescure nous apprend que la *Mère Loge écossaise d'adoption* la reçut solennellement comme grande-maîtresse, le 20 février 1781.

Mme Dacier, 8 volumes in-12, maroquin rouge; — un *Recueil d'Estampes* pour *L'Illiade* d'Homère, 1 cayer (*sic*), papier vélin avant la lettre.

Dans la Poésie latine : *Les Métamorphoses d'Ovide*, gravées sur les dessins des meilleurs peintres, par les soins de Lemire et Basan. Papier fort, 4 volumes in-4°; — *Les Métamorphoses d'Ovide*, traduction de l'abbé Banier.

La Poésie française est mieux partagée; nous y voyons les *Fables de La Fontaine*, édition avec les figures de Fessart; — les *Nouvelles en vers*, par M. de La Fontaine, 1762, maroquin rouge (édition des Fermiers généraux); — les *Œuvres de Boileau*, figures par Bernard Picard le Romain, 2 volumes in-folio; — *Les Quatre heures de la Toilette des dames*, in-4°, maroquin; — *Les Saisons*, par Saint-Lambert, in-8°, maroquin vert; — *Les Chansons*, de De la Borde, 4 volumes in-4°, papier de Hollande.

Par contre, dans les Poètes dramatiques, nous ne trouvons à signaler que le *Molière*, édition de Bret et *L'Avénement de Titus à l'Empire*, ballet allégorique au sujet du couronnement du roi, par M. Gardel, in-4°, papier de Hollande, maroquin vert.

Les autres auteurs dramatiques sont en éditions ordinaires.

Dans la Mythologie, à citer *Le Temple des Muses*, orné de 60 tableaux, par B. Picart le Romain, in-folio, maroquin rouge.

Les Nouvelles et Contes contiennent peu de choses. L'on n'y trouve guère que la *Collection des Facéties*, par M. de Caylus, 11 volumes in-12, maroquin rouge, et les *Œuvres badines complètes* du même, 12 volumes in-8°, maroquin rouge. Vingt-trois volumes de Caylus, c'est beaucoup !

La série des Romans, tout en étant très nombreuse, est peut-être la moins intéressante. Nous citons au courant de la plume les plus curieux, en indiquant, une fois pour toutes, qu'ils sont tous reliés en maroquin :

Aventures de Télémaque, figures de B. Picart, in-4°; — *Le Cabinet des fées*, 39 volumes in-8°; — *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, 41 volumes (!) in-8°; — *Œuvres complètes* de Crébillon le fils, 7 volumes; — *Daphnis et Chloé*, figures d'Audran, d'après le Régent; — *Le Paysan perverti*, par Rétif de la Bretonne, 2 volumes[1]; — *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, 8 volumes (c'est le 8e volume qui contient l'édition originale de *Manon Lescaut*).

1. Ce dernier ouvrage est relié en veau fauve.

Parmi les Polygraphes, nous retrouvons l'esprit philosophique avec deux éditions des *Œuvres complètes* de M. de Voltaire, dont l'une est suivie de cette note : « Édition donnée par Beaumarchais, 70 volumes in-8°, papier à 6 livres, avec figures belles épreuves, Kehl, 1784, maroquin vert » ; — la collection complète des *Œuvres de J.-J. Rousseau*, 15 volumes in-4°, figures, maroquin brun ; — les *Œuvres* de Dorat, 16 volumes.

Dans les Épistolaires se trouve un numéro ainsi catalogué : « Bibliothèque de M. le comte d'Artois, 57 volumes in-16, papier vélin, maroquin rouge. » — Un autre numéro est ainsi désigné : « Quarante-cinq volumes in-16, de la collection de Lyon, maroquin rouge, qui seront détaillés à la vente. »

L'Histoire, qui comprend 230 numéros, contient très peu d'ouvrages intéressants. Le *Théâtre des États du duc de Savoie*, 2 volumes in-folio et atlas, et l'*Histoire généalogique de la maison royale de Savoie*, 4 volumes in-folio, confirment encore ici l'attribution de ce catalogue à la bibliothèque de la princesse de Lamballe.

A noter cependant, dans cette partie, une réunion assez considérable de mémoires concernant les règnes de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, et quelques volumes offrant la description des fêtes données à l'occasion du mariage du Dauphin, du sacre de Louis XV, du mariage de Mme Louise-Élisabeth, etc., reliés en maroquin.

Il faut à cette analyse, forcément restreinte, ajouter la collection presque complète des petits volumes in-16, imprimés par les Didot *par ordre du Roi* et qui se trouvent ici, tous reliés en maroquin[1].

La majorité des petits formats indique bien un goût féminin, et tout porte à croire que la princesse de Lamballe était, dans la véritable acception du mot, une bibliophile, aimant les livres dans leurs auteurs, leur impression et leur habit.

Sans accorder la moindre créance aux insinuations infâmes contenues dans certains pamphlets, nous ne pouvons nous défendre de remarquer dans cette bibliothèque une réunion, plutôt nombreuse, d'ouvrages de littérature légère — et même plus que légère ; mais les mœurs du temps suffisent à expliquer le fait, et la propriétaire de ces livres eût-elle, en effet, manifesté dans leur choix un

1. Il est plus que probable que c'est de ces livres qu'il est question dans ce legs du testament olographe de la princesse de Lamballe, publié par M. de Lescure : « Je donne et lègue à Mme de Luynes tous mes livres de l'imprimerie Didot et reliez par Deromme. »

large éclectisme et une extrême liberté, ce ne serait pas une raison pour l'accuser de débauche sans le moindre commencement de preuves.

Voici la description des volumes que nous avons trouvés et qui s'ajoutent à la nomenclature donnée plus haut :

Indulgences de la couronne de Notre Seigneur Jésus-Christ, avec la manière de la dire dévôtement, et avec fruit. A Turin, chez Pierre Joseph Zappata et fils, avec permission (sans date), in-12, maroquin olive, aux armes de Savoie Carignan. L'écu est entouré de la cordeliere des veuves [1].

Il ne peut donc subsister aucun doute relativement à l'origine de ce volume; de même pour l'album de musique in-4°, *L'Épreuve villageoise,* opéra bouffon en deux actes en vers, par M. Desforges, mis en musique par M. Grétry ; Paris, 1784, in-folio mar. rouge fil., sur le plat supérieur duquel on lit, dans un rectangle de maroquin Lavallière rappliqué (voir la tête de page de notre étude) :

Ce livre appartient
A. S. A. S. Madame
La Princesse
De Lamballe [2].

Nous avons pu encore découvrir une reliure aux armes de Mme de Lamballe, que nous donnons également ici. Malheureusement, cette reliure était vide, comme beaucoup d'autres que nous avons rencontrées, de provenances non moins illustres et que des vandales avaient détériorées. (Voir le cul-de-lampe, page suivante.)

Cette reliure porte les deux écus accolés de Bourbon-Penthièvre et Savoie-Carignan. Comme, très certainement, le jeune prince de Lamballe, plus épris des charmes de Mlle La Foret ou de Mlle La Cour que des chefs-d'œuvre de Boyet et de Derôme, n'avait pas de « cabinet de livres », il faut en conclure que le volume en question appartenait bien à la bibliothèque de la malheureuse amie de Marie-Antoinette.

1. Ce volume, ainsi que l'album de musique dont il est parlé plus loin, font partie aujourd'hui de la collection Victorien Sardou.

2. Il est tout naturel que le catalogue ne mentionne pas cette partition, puisqu'il ne décrit aucun ouvrage sur la musique, ni aucune partition. Or, il est inadmissible qu'à cette époque, où chacun était gluckiste ou picciniste, un cabinet de livres, aussi considérable et aussi choisi que celui qui nous occupe, n'ait pas contenu de nombreuses partitions ou morceaux réunis en album. Le peu de valeur marchande de ces ouvrages explique leur élimination du catalogue.



Tels sont les résultats de nos recherches, résultats suffisamment probants, puisqu'ils donnent l'assurance que la princesse de Lamballe, comme son illustre grand-père et sa royale amie, avait su se former une bibliothèque intéressante, contenant un nombre respectable de livres curieux. Sans doute, en dépit du silence que garde sur ce point le libraire peu expert chargé de la rédaction de son catalogue, la plupart de ces livres étaient recouverts de riches reliures dues à ces grands maîtres qui avaient nom Pasdeloup, Derôme et Boyet ; le testament que nous citons plus haut nous édifie complètement à ce sujet.

Terminons en souhaitant que de nouveaux chercheurs, plus heureux, découvrent d'autres volumes ayant appartenu à la princesse. Nous ne doutons pas que ces découvertes ne confirment les opinions que nous avons émises sur l'authenticité du catalogue certifiée par Parison.

ÉMILE MAHÉ





EXPOSITION DE MAITRES DE L'ÉCOLE LOMBARDE
A LONDRES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



MBROGIO DE PREDIS, BERNARDINO DE CONTI. — Une branche de la peinture qui fut cultivée dans cette école par des artistes éminents, c'est assurément celle du portrait. Les galeries de Milan, bien qu'elles n'aient pas conservé leur intégrité, offrent encore des modèles importants de la main de peintres tels que Beltraffio et Solario. Plus spécialiste que ceux-ci dans cette branche, mais non pas aussi grand, a été cet Ambrogio de Predis dont on n'entend parler, à vrai dire, que depuis un petit nombre d'années. Un document, publié récemment dans l'*Archivio storico dell' Arte* et précédemment dans l'*Archivio storico Lombardo*, nous le présente aussi comme peintre d'église ; mais ce document sert en même temps à démontrer que les capacités du peintre dans ce domaine étaient fort limitées. C'est ce dont on se rend compte, en effet, en

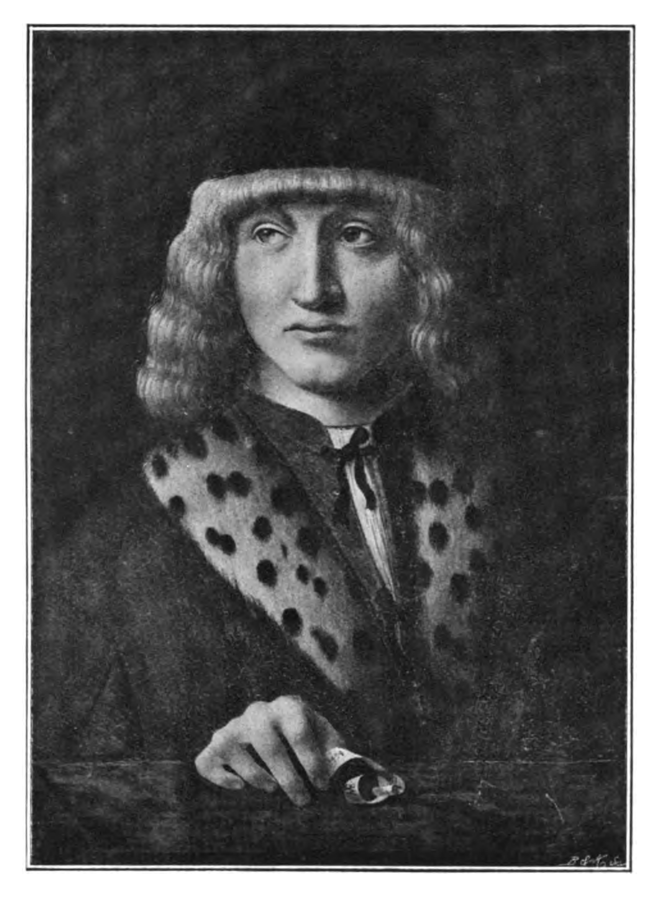
1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XX, p. 293.

voyant ses deux figures d'anges, parties complémentaires de la *Vierge aux Rochers* de la National Gallery, que ce même musée vient d'acquérir du duc Melzi de Milan. Tout en nous félicitant, avec la grande collection anglaise, de ce qu'elle ait réussi à reconstituer l'unité de l'œuvre qui, jadis, appartenait à l'église Saint-François, à Milan (depuis longtemps démolie), on ne saurait penser que la nouvelle acquisition soit, par elle-même, très enviable. Les figures ont quelque chose de gauche et de raide dans leur attitude ; les extrémités en sont grossièrement modelées, les indications des muscles ainsi que le mouvement des draperies singulièrement durs et même arbitrairement dessinés.

En vérité, si la persuasion de l'authenticité de la *Vierge aux Rochers* de Londres a été un peu ébranlée par le document concernant Léonard et Ambrogio comme collaborateurs dans les peintures destinées à l'église Saint-François, l'aspect des *Anges* en question est de nature à relever de nouveau le crédit du tableau central, au moins en ce que le Vinci doit y avoir eu une part plus considérable qu'on n'était porté à l'admettre, en la comparant à la version qui se trouve au Louvre et qui, de toutes manières, devra être considérée comme l'œuvre primitive et tout entière de la main du maître.

Avec tout cela, Ambrogio de Predis est, lui aussi, du nombre des peintres dont les œuvres ont pu être confondues avec celles de son maître Léonard. Témoin le merveilleux portrait de jeune homme exposé au Burlington Club, et récemment cédé par son propriétaire, M. W. Fuller Maitland, à la National Gallery, au même prix de cinquante mille francs qui fut payé pour les panneaux des deux *Anges*. Je puis attester, sur la foi de mes fidèles souvenirs, que ce portrait de jeune homme, vu de face, la main droite appuyée sur un parapet, lorsqu'il se trouvait encore en la possession d'une famille de la noblesse milanaise, — il y a de cela presque une cinquantaine d'années, — était considéré et admiré par tout le monde comme une création sublime du maître dont le souvenir, obscurci par maintes légendes, a laissé une impression si profonde dans la capitale de l'ancien duché. Le comte Litta l'avait fait graver sans hésitation dans sa grande publication, *Le Famiglie celebri,* comme œuvre de Léonard, et l'y présentait comme l'image de Francesco di Bartolomeo Archinto, gouverneur de Chiavenna au temps de Louis XII. Sur quoi était fondée cette qualification ? Évidemment, sur le seul indice tiré d'une interprétation erronée du monogramme et de la date 1494, inscrits sur la bandelette que le personnage tient entre les doigts. Or, quoique le

portrait provienne de la collection Archinti, il n'y a pas de doute que le monogramme, composé des lettres A M B P R, comme d'ordinaire, se rapporte, non pas à la personne représentée, mais à l'auteur du portrait. Celui-ci, du reste, correspond parfaitement, comme facture, à d'autres portraits qu'on a pu assigner sûrement à Ambrogio de



PORTRAIT DE JEUNE HOMME, PAR AMBROGIO DE PREDIS

(National Gallery.)

Predis, depuis que Morelli, dans ses *Études critiques* sur la peinture italienne, a ouvert des aperçus lumineux tout à fait nouveaux sur cet Ambrogio, qui était tombé auparavant dans le plus complet oubli[1].

1. Il est bon de rappeler, à ce propos, qu'il existe depuis 1897 une nouvelle édition, revue et augmentée, du volume plus important de l'œuvre de Morelli, publiée par la maison Treves, de Milan, sous le titre : *Della Pittura Italiana.* L'éditeur de l'œuvre complète, en trois volumes, est F.-A. Brockhaus, de Leipzig; celui de la traduction anglaise des deux premiers volumes est John Murray, de Londres.

On demandera peut-être s'il existe ailleurs des portraits de la main d'Ambrogio, passés sous le nom de Léonard. Je crois qu'on ne saurait hésiter à répondre affirmativement. On le devine peut-être : je fais allusion au fameux profil de jeune femme de la galerie Ambrosienne, à Milan. La généralité des visiteurs se fait un devoir d'admirer cette belle œuvre au même titre que la *Cène* du célèbre réfectoire. Or, tous ceux qui ont quelque aptitude à comprendre l'art du passé, ou qui voudront bien se donner la peine de suivre Morelli, l'illustre critique italien, dans les indications pratiques qu'il donne à ce sujet, réussiront — j'en ferais la gageure — à résoudre la question d'eux-mêmes. Tout en admirant la pureté et le charme qu'il y a dans cette figure, dont le modèle reste énigmatique, on devra conclure que ce n'est pas là le cas de reconnaître la conception ni l'exécution de l'auteur de la *Joconde*, tant il est vrai que tout y est traité d'une manière trop limitée, trop méticuleuse, accusant plutôt la main d'un miniaturiste de profession que celle d'un maître peintre.

Mais, arrivé à cette conclusion, nous voici assez embarrassé pour nous prononcer à l'égard d'un autre profil de jeune femme, cette fois-ci bien et dûment identifiée, comme l'a démontré M. Bode dans une savante étude illustrée[1], avec Bianca Maria Sforza. Cette image, vue de profil jusqu'au-dessous de la ceinture, admirablement habillée selon le goût artistique du temps, figurait à l'Exposition à côté du portrait de jeune homme dont nous venons de parler. Est-elle vraiment du même auteur, de notre de Predis? Cela est admissible ; j'avoue cependant que le contraste entre ces deux portraits me semble si flagrant, et que la sécheresse et la pauvreté d'esprit du dernier m'impressionnent tant, que je ne saurais me défendre entièrement du doute, alors même qu'il ne s'agit ici que d'un travail un peu matériel de quelque copiste du temps.

Plus imposant, mais plus rude qu'Ambrogio de Predis, est son compatriote Bernardino de Conti. Le *Profil de femme*, rapporté de Milan, il y a bien des années, par feu Alfred Morisson, se distinguait, au milieu des Beltraffio et des de Predis du Club, par une certaine grandeur classique dans la tête du personnage, contrebalancée malheureusement par la maladresse et la médiocrité sensibles dans toute la partie du corps et de la main, — comme il arrive d'ordinaire à

1. Voir l'article *Ein Bildniss der zweiten Gemalin Kaiser Maximilians, B. M. Sforza, von Ambrogio de Predis*. (*Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, 1889, IIe fasc.).



Bernardino Luini pinx / Massé sc.

PORTRAIT DE FEMME

(Collection de M. Robert Benson)

Gazette des Beaux-Arts / Imp Paul Moglia

Conti dans ses portraits, — ainsi que dans le singulier costume dont est revêtue la figure de la matrone.

Cesare da Sesto. — Un peintre sur les œuvres duquel les visiteurs du Burlington Club aimaient tout spécialement à arrêter les regards, c'est Cesare da Sesto. Si l'on songe qu'en général les productions de cet artiste ne sont pas nombreuses, il n'y a pas à s'étonner que l'Exposition n'en eût que trois à présenter. En premier rang, citons une *Sainte Famille*, la plus parfaitement exécutée dans chacune de ses parties, et la mieux conservée qu'on puisse imaginer. Je ne crains pas d'affirmer que c'était la pièce la plus précieuse dans cet intéressant musée contemporain. La Vierge assise tient sur le genou droit le divin Enfant, qui se tourne vers le petit saint Jean, celui-ci placé de côté, le contemplant les mains jointes. En arrière, aux angles supérieurs du tableau, deux vieux saints en attitude dévote. N'oublions pas enfin le détail qui a fait donner au tableau le nom de *Vierge au bas-relief*, c'est-à-dire le fragment de sculpture qu'on aperçoit au-dessous de la figure du petit saint Jean. Pour se faire une idée plus précise de la composition, on n'aurait, du reste, qu'à se procurer le fac-similé publié par M. Anderson, l'excellent photographe romain, d'après la réplique que tout le monde peut examiner à loisir, dans la grande salle des peintres lombards, à la Pinacothèque royale de Milan. Parmi les disciples du Vinci, il n'y en a aucun qui se soit approprié d'une manière si raffinée l'art de rendre ce que la figure humaine a de plus exquis dans ses formes et dans la grâce qu'elles expriment. Il est en même temps celui qui a le plus voyagé et qui s'est le plus éloigné de son pays natal, se formant de la sorte un style éclectique, dans lequel on trouve résumé tout ce que les premiers lustres du XVIe siècle ont su produire de plus parfait, de plus humainement beau. Nous savons, en effet, qu'il alla à Rome et dans l'Italie méridionale, et que son magnifique tableau représentant *L'Adoration des Mages*, aujourd'hui une des perles du musée de Naples, fut peint originellement pour une église de Messine. Dans toutes ces œuvres, il n'est pas difficile de constater un développement fort ingénieux et fort savant de la manière de Léonard, poussée jusqu'aux dernières conséquences et s'arrêtant juste où commencent les manifestations du déclin tendant à l'affectation et à la grimace. Cette impression, on l'éprouve bien aussi devant son interprétation du sujet très connu de la belle et souriante *Hérodiade* présentant la tête de saint Jean-Baptiste, que

le bourreau est en train de déposer dans une coupe. Une variante de cette composition avait été prêtée au Club par M. Georges Salting. Elle témoigne que Cesare non plus n'a pas craint de se répéter, car le même sujet avec de légères différences, supérieur en exécution au tableau de Londres, se voit au Musée impérial de Vienne. Il est à remarquer aussi que la Pinacothèque de Venise possède des études au crayon rouge, faites par l'artiste, pour ce sujet d'*Hérodiade*, tandis que l'Albertina, de Vienne, conserve le dessin d'une belle tête d'homme, à grande barbe étalée, dans lequel on reconnaît aisément une étude pour la tête du superbe *Saint Jérôme*, qui était le troisième des tableaux de Cesare exposés à Londres. Une merveille, lui aussi, pour sa fraîcheur et son harmonie de coloris, pour l'effet pittoresque produit par la figure, non moins que par le paysage transparent et varié qui lui sert de fond.

Gian Pietrino. — Une fort bonne analyse du talent de Gian Pietrino et de ses qualités est celle qui a été donnée par M. H. Cook dans sa préface du *Catalogue*. S'il est vrai, comme le remarque M. Cook, qu'un grand nombre de productions de l'école de Gian Pietrino aient été indûment décorées de son nom, je crois qu'on peut ajouter que, dans celles qui appartiennent en propre au maître, il y a lieu d'établir une distinction, selon leur finesse plus ou moins léonardesque ; cela était visible à l'Exposition, où l'on comptait cinq de ces peintures, y compris une œuvre inachevée au sujet de laquelle le *Catalogue* exprimait des doutes qui ne m'ont pas semblé justifiés. Que Gian Pietrino ait été confondu parfois avec Marco d'Oggiono, nous l'avons constaté ; il l'a de même été avec le Sodoma, toujours grâce à ce lien idéal qui les rattache tous deux aux grandes visées de leur maître, mais avec cette différence toutefois, que Gian Pietrino est un talent assez limité dans sa sphère d'action, tandis que le Bazzi appartient au nombre de ceux qui se sont épanouis avec la plus féconde imagination et le plus de spontanéité dans toutes sortes de représentations artistiques.

Le Sodoma. — On ne saurait énoncer le nom de Sodoma sans penser à toutes les belles et grandes œuvres que cet artiste actif et brillant a produites dans la ville de Sienne, qui fut sa patrie d'adoption. Je me plais, toutefois, à le classer encore parmi les élèves de Léonard, parce que ce sont justement ses œuvres les plus gracieuses et les plus élégantes qui révèlent le mieux ses attaches

directes avec le maître. La plus précieuse de ces œuvres, inspirée,



MADONE, PAR LE SODOMA

(Collection de lord Battersea.)

comme je l'ai démontré ailleurs, par un croquis de Léonard, est celle qui, depuis plusieurs années, est exposée dans la salle de Raphaël au musée Brera. On peut placer tout près de ce morceau la *Vierge avec l'Enfant tenant la croix,* prêtée à l'Exposition par lord Battersea.

Qui donc, en voyant cette tête de Vierge, ne penserait aux types du Vinci, tels qu'on les rencontre dans la *Sainte Anne* du Louvre ou dans le visage, admirable entre tous, de la Vierge, dans ce carton de la Royal Academy qu'un juge mal avisé (qui n'est assurément pas M. Cook) oserait, dit-on, attribuer à Cesare da Sesto ? Et la figure de l'Enfant et le paysage fantastique ! Ne sont-ce pas autant d'éléments puisés à la même source ? Ce n'est vraiment point au hasard que j'ai choisi cette œuvre géniale pour en transmettre l'impression au lecteur, mais bien parce qu'il me semble qu'elle mérite dans son ensemble, et malgré quelques maladresses dans le dessin, d'être admirée comme une des œuvres les plus charmantes que l'Exposition nous ait offertes.

A côté de l'original, on en voyait une réplique (appartenant au duc de Buccleugh) bien remarquable, elle aussi, mais différente par le paysage, qui est plus simple et d'une qualité plus commune. Si l'on s'en rapporte aux analogies de cette réplique avec des panneaux attribués, en Lombardie, à Salaino, on pourrait penser que ce dernier est l'auteur du travail en question.

Quant au Sodoma, on sait qu'il s'est continuellement modifié et transformé dans le cours de sa vie. Parmi les quatre autres peintures de sa main réunies au Club, il n'y en avait qu'une seule qui fût réellement remarquable et riche en effets pittoresques. Elle représente le sujet, si souvent traité par les artistes du temps, de *Saint Georges*, en armure de chevalier, s'élançant à cheval pour délivrer du monstre légendaire la belle princesse de Trébizonde. Si l'on fait abstraction du cheval, qui n'est que médiocrement traité, il reste une scène charmante, qui nous révèle de nouveau, dans les figures et dans le paysage, un peintre des mieux doués et des plus gracieux. C'est bien là une œuvre de sa maturité, je veux dire datant d'environ 1530, comme son *Adoration des Mages*, dans l'église Saint-Augustin, à Sienne.

III

Venons enfin aux peintres qui, eux non plus, n'ont pu se soustraire à l'influence de Léonard, quoiqu'ils ne comptent pas précisément au nombre de ses élèves. Nous aurons énuméré tous ceux qui étaient représentés à l'Exposition, quand nous aurons nommé Andrea Solario, Bernardino Luini, Martino Piazza, Gaudenzio Ferrari et Bernardino Lanino.

Andrea Solario. — En ce qui concerne Solario, dont le style est, pour ainsi dire, une résultante de ce qu'il put apprendre dans son séjour à Venise d'abord, puis dans l'atmosphère artistique de Milan, nous avons à nous occuper ici de trois peintures. La *Vierge avec l'Enfant* qui se jette au cou de sa mère en un mouvement d'une vivacité tout à fait méridionale (prêtée par M. Salting) nous ravit par sa fraîcheur, par la solidité et la conscience du modelé, vraiment dignes d'un artiste d'élite. Apparemment, elle remonte aux premières années du xvie siècle et se rapproche beaucoup, comme facture, de la célèbre *Madone au coussin vert*, du Louvre.

Sous le numéro 18 et « attribué à Cesare da Sesto » on voyait, dans un écrin, un panneau où je n'eus pas de peine à reconnaître encore la main de Solario, panneau postérieur d'une dizaine d'années à peu près au premier. Le sujet est aussi un de ceux que nous trouvons très fréquemment traités à cette époque : un *Saint Jérôme repentant*. Le saint est agenouillé devant le crucifix ; à côté de lui, le chapeau de cardinal et un crâne; derrière lui, le lion ; dans le fond, un paysage très détaillé, avec de petits personnages traversant un chemin et un pont rustique. Il n'y a pas à s'y tromper : le type du saint, le style du paysage, le coloris souple, harmonieux, j'oserais dire velouté, tout correspond au faire d'Andrea Solario et non pas à celui de Cesare da Sesto. Il suffit de comparer le *Saint Jérôme* de Londres avec le *Repos pendant la fuite en Égypte* (de 1515) signé de son nom, qui est une des perles du musée Poldi-Pezzoli, à Milan, pour se convaincre que leur affinité n'est pas simplement fortuite.

Mais que dire maintenant d'une pièce qui fut présentée au public comme une révélation du plus haut intérêt et, comme telle, mise à une place d'honneur spéciale, sur la cheminée du salon du Club ? Certes, la scène intime qui s'offrait à nos regards était ravissante. Nous nous trouvions dans l'intérieur d'une chambre où se passe l'événement mystique de l'apparition de l'ange Gabriel annonçant à la Vierge la naissance de Jésus. A droite, dans le fond, un grand lit avec ses courtines vertes ; à gauche, une fenêtre, et un bien singulier paysage ; dans un angle, en bas, la signature *Andreas de Solario f. 1506*.

Tout le monde était d'accord pour reconnaître que ce paysage, entrevu par la fenêtre, s'éloigne complètement des paysages que nous sommes habitués à voir dans les tableaux de Solario, qu'il décelait une main et une conception d'un demi-siècle au moins postérieures. Quant au reste, point de doute. Comment ne pas voir

que ces aimables figures, que cet intérieur si soigné et du goût le plus pur, correspondent bien au sentiment du peintre milanais?

Tout cela est évident, mais je dois avouer nonobstant, au risque d'être accusé de manie hypercritique, qu'en observant bien attentivement le tableau, je n'ai pas su, en dernière analyse, me défendre d'un doute persistant et pénible; je me suis demandé si j'avais véritablement devant les yeux une œuvre de Solario. En y remarquant une certaine lourdeur générale, une certaine épaisseur de la pâte colorée, un je ne sais quoi de pas bien compris dans le modelé des formes, je me suis demandé s'il n'y avait pas lieu de penser que l'auteur de ce petit bout de paysage romantique était le même artiste qui a exécuté le reste du tableau. Enfin, en ajoutant à tout cela l'observation que la signature elle-même n'est pas tracée avec toute la netteté et la régularité en usage au commencement du XVI[e] siècle, j'ai dû en venir à la conclusion que l'auteur du tableau, tout en se cachant sous le nom de Solario, ne fait qu'un avec l'inventeur du paysage.

Voilà donc un problème qui attend encore sa solution, et, à ce propos, je tiens à rappeler que la galerie Borghèse, à Rome, possède deux petits panneaux représentant un *Christ couronné d'épines* et une *Vierge des Douleurs* qui sont, évidemment, des copies anciennes d'après Solario, mais dont personne n'aurait probablement découvert l'auteur si l'on n'avait remarqué sur le revers le nom de *Simon de Châlons,* et une date, si je ne me trompe, de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

Je regrette de ne pas pouvoir partager l'opinion de MM. Cook et Richter en ce qui concerne une *Vierge en adoration devant l'Enfant entre deux anges musiciens* également « attribuée à Solario ». L'œuvre est néanmoins charmante et suave, et sa parenté avec l'école vénitienne est évidente.

Bernardino Luini. — Il y a deux peintres qui pouvaient se disputer la qualification glorieuse de Raphaël de la Lombardie : Bernardino Luini et Gaudenzio Ferrari. Comme en Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto, à Florence, c'est en eux que l'art aboutit à son apogée, et chacun, selon les dispositions particulières de son esprit, a des préférences pour l'un ou pour l'autre des protagonistes. Quoi qu'il en soit, Luini est le plus aimable des artistes et j'ai pu me convaincre que l'Angleterre est bien fournie d'œuvres de sa main, bien que la National Gallery ne possède de lui que ce *Christ parmi les*

docteurs qui, lui encore, a longtemps passé pour être de Léonard. Parmi les collectionneurs, aucun, je crois, n'a eu de bonne fortune pareille à celle de M. Robert Benson, car les Luini les plus authentiques et les plus admirables ont convergé chez lui de trois côtés différents. Outre une *Adoration des bergers* (de la vente Passalacqua, à Milan), qu'il avait exposée dans une autre occasion, M. Benson possède une série de prédelles historiées (unies autrefois à un tableau d'autel qui est maintenant à Milan, dans la collection du duc Scotti) et un portrait de femme; il a bien voulu prêter toutes ces pièces au Burlington Fine Arts Club.

Quant au portrait, la belle gravure qui accompagne notre texte nous dispense d'en faire la description. C'est une révélation tout à fait inattendue de la part de son auteur, de qui on ne connaît aucun autre portrait, hors ceux des personnages qu'il introduisit à titre de donataires dans ses compositions religieuses. Malgré cela, Luini s'y révèle tout entier, avec sa noblesse, avec son sourire, qui nous semble ici un vrai reflet de celui de la Joconde, et nous le reconnaissons jusque dans la manière un peu embarrassée dont il dispose les doigts de son beau modèle.

C'est passer d'un ravissement à un autre que de contempler, après ce beau portrait, les cinq délicieuses petites *Histoires de Saints* prêtées au Club. L'enchantement, dérivant ici de la grâce naïve du récit et de la succulente harmonie du coloris, ne saurait être exprimé par des mots.

Arrivons aux *Madones*. Il y en avait deux, d'un mérite supérieur. Celle que M. Mond a prêtée à l'Exposition appartient à la première époque de Luini; l'autre (à lord Windsor) à une époque plus avancée de sa carrière; elle est d'une beauté de lignes et d'expression, d'une douceur céleste sans pareilles. Sur un écrin se voyaient encore deux sujets différents : une demi-figure d'enfant nu et souriant, tenant un jouet composé de deux tablettes, qui ont probablement quelque signification allégorique, et une superbe figure de femme avec les attributs de sainte Marie-Madeleine. L'enfant est d'une conservation admirable, d'un *impasto* clair et transparent tout à fait prodigieux; la Madeleine est une réminiscence évidente de la figure de la Vanité dans le tableau de *La Modestie et la Vanité* qui, naguère au palais Sciarra, à Rome, fait partie aujourd'hui de la collection du baron Edmond de Rothschild, à Paris.

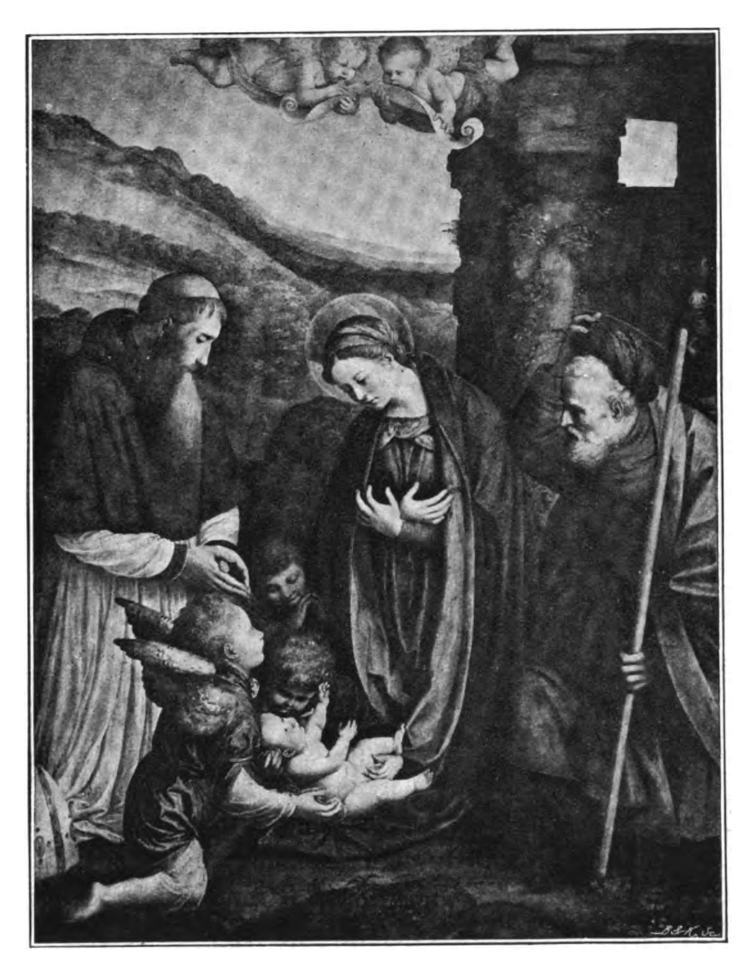
MARTINO PIAZZA (TIMOTEO DELLA VITE). — Une jolie peinture qui,

malgré ses proportions réduites, ne doit pas être oubliée, est une petite *Vierge* assise par terre, tandis que, devant elle, l'Enfant Jésus et saint Jean sont en train de s'embrasser, le tout dans un paysage verdoyant. Elle était placée entre les deux figures de Luini dont je viens de parler. Classée sous la rubrique d'« école milanaise » (n° 63), nous savons que son propriétaire la considérait comme une œuvre de Gaudenzio Ferrari. Mais il y a longtemps que je crois y avoir reconnu la main de Martino Piazza de Lodi, et je vois avec satisfaction que le *Catalogue* partage presque sans hésitation mon avis. Il y a là, en effet, quelque chose de moins large, de moins affirmé que dans les œuvres de Gaudenzio, quoique le charme inhérent au goût de l'époque et à la nature lombarde n'y fasse pas défaut. On sait que l'école de Lodi, représentée essentiellement par les deux frères Albertino et Martino Piazza pendant le premier quart du XVIe siècle, est comme une branche de l'école milanaise, dont elle semble avoir résumé à sa manière les qualités d'harmonie et de grâce. Ce sont surtout les églises de Lodi qui en donnent le témoignage, dans leurs agréables tableaux d'autel. Quant au petit tableau prêté à l'Exposition, on n'aurait qu'à le comparer avec les peintures de l'Ambrosienne, à Milan, et de la National Gallery, signées du monogramme de Martino, le cadet des deux frères, et le père de Calisto de Lodi, pour se persuader qu'il est authentiquement de sa main.

Je ne saurais partager, au contraire, les conjectures du *Catalogue* au sujet d'autres pièces exposées comme se rapportant aux Piazza. Je tiens surtout à me défendre contre une attribution dont on m'a fait endosser la responsabilité par suite d'une équivoque : celle d'une figure de *Saint Jean-Baptiste* buvant l'eau d'une écuelle (n° 64), qui appartient à la belle collection de lord Northbrook. Je me rallierais plutôt à l'opinion de ceux qui ont deviné quelque chose rappelant Raphaël dans cette peinture d'une gamme claire et rosée, bien différente de celles de l'école lombarde. En réalité, ce morceau n'avait rien à faire dans une exposition d'art lombard ; il offre, dans l'ensemble, quelques marques de faiblesse ; ce qui n'empêche pas, pourtant, qu'on puisse y discerner certains traits qui le rapprochent du style du Sanzio jeune et lui assignent pour provenance l'Italie centrale. Je ne crains pas, tout compte fait, de le signaler comme étant l'œuvre de ce Timoteo della Vite d'Urbin qu'on peut appeler le premier maître de Raphaël. Le caractère de la figure, celui du paysage, qui est presque ombrien, et celui du coloris général, dénotent, à mon

avis, incontestablement ici la main de Timoteo, et si l'on procède à des comparaisons, elles viendront sanctionner mon assertion.

GAUDENZIO FERRARI. — J'arrive enfin au peintre par excellence, à ce Gaudenzio Ferrari dont les œuvres sont si rares hors d'Italie



L'ADORATION DE L'ENFANT, PAR GAUDENZIO FERRARI
(Collection de M. Holford.)

et qu'on doit surtout aller chercher, pour le bien connaître, sur le territoire de l'ancien duché de Milan. L'Angleterre elle-même ne semble posséder que bien peu de choses de lui. A la National Gallery, la figure du *Christ ressuscité* est loin de donner une idée juste de ses hautes qualités. Une pièce de même grandeur et de même importance, mais d'aspect plus agréable, est celle que M. Mond acheta à la

même vente de la galerie Scarpa. Elle figurait au Club et se distinguait par la force du coloris et par une certaine vivacité un peu extérieure qui caractérise la façon de Gaudenzio dans un âge plus avancé. En tout cas, elle était éclipsée par une œuvre de premier ordre du même artiste, une délicieuse *Adoration de l'Enfant*, qui appartint jadis à l'ancienne famille des comtes Taverna de Milan, et ensuite passa entre les mains de M. Holford, le possesseur d'un des plus somptueux palais à l'italienne de Londres. Notre reproduction donnera quelque idée de la suavité de la composition, mais elle ne saurait rendre le mérite de la peinture. Cette composition, comme l'a bien observé M. Cook, est une des variantes du sujet que Gaudenzio s'est souvent plu à répéter à l'huile et à la fresque, d'abord à Varallo, près de son lieu de naissance, et ensuite à Arona, où se trouve son chef-d'œuvre, daté de 1511, puis à Novare, à Verceil, etc. Celle-ci, où il fut chargé d'introduire comme donataire le portrait d'un cardinal de la famille, appartient à son âge moyen, c'est-à-dire à l'époque où il avait abandonné sa sécheresse primitive et n'était pas encore tombé dans la recherche exagérée du mouvement et de la vivacité.

Bernardino Lanino. — Il ne me reste que deux mots à dire de l'élève le plus distingué de Gaudenzio, Bernardino Lanino de Verceil. Mieux que dans la *Madone* qui lui était attribuée au Club, j'ai été à même de le reconnaître dans un petit tableau ravissant prêté par le comte de Crowford. Tous les amateurs familiers avec le Louvre ont constaté dans ce tableau une reproduction en petites dimensions de la figure si léonardesque et si fine de *Bacchus*, figuré sous la forme d'un jeune homme alerte, assis dans un paysage très pittoresque. Tandis que sur le tableau du Louvre le dernier mot n'a pas encore été dit, la petite variante du collectionneur anglais, dans laquelle l'auteur, par de légères modifications, a transformé Bacchus en un saint Jean adolescent tenant la croix, cette variante, dis-je, n'est nullement de Cesare da Sesto, comme l'indique le *Catalogue*. Ni l'essentiel, ni l'accessoire n'accusent l'art de Cesare, mais l'un et l'autre justifieraient plutôt la conjecture d'après laquelle l'original du Louvre serait de ce dernier. Comparez, au contraire, le petit tableau du comte de Crowford avec les meilleures œuvres de l'élève de Gaudenzio, et vous verrez que nous avons, encore ici, affaire à lui. En effet, la figure aux pupilles noires, comme chez Gaudenzio, et à la carnation jaunâtre, comme chez Bernardino, et le fond même, traité sommairement, trouvent leurs analogues dans les œuvres de ce der-

nier, telles qu'on en voit en bon nombre en Italie, sans parler du spécimen de la National Gallery. Ce fut assurément un excellent artiste, né seulement un peu tard pour conserver toute sa vie les bonnes dispositions dont il était muni au début.

Qu'il me soit permis de terminer par une bonne nouvelle. Je suis bien aise de pouvoir avertir tous ceux qui aimeraient à conserver un souvenir permanent de l'intéressante exposition du Burlington Fine Arts Club et tous ceux qui n'ont pu la visiter, que le comité du Club, ainsi qu'il fit déjà en pareille occasion, a pris des arrangements pour publier prochainement une édition illustrée de son *Catalogue*. On n'y trouvera, outre les renseignements critiques et historiques si instructifs du texte, pas moins de vingt-neuf reproductions d'après les photographies de la maison H. Dixon and Son. De plus, il contiendra deux planches d'après des tableaux lombards fort importants qui n'ont pas été exposés. Il s'agit d'un superbe retable de Cesare da Sesto faisant partie de la galerie de sir Francis Cook, de Richmond, et d'une grande *Pietà* d'Andrea Solario appartenant à lord Kinnaird en Écosse, tableau d'une excellente conservation, que le catalogue cite comme un chef-d'œuvre de l'artiste.

GUSTAVE FRIZZONI





LOUIS-LÉOPOLD BOILLY[1]



Louis-Léopold Boilly appartient au petit groupe d'artistes qui, parvenus à la notoriété sur les ruines de l'Académie royale et tenus à l'écart par les sectaires intransigeants de l'atelier de David, vécurent assez pour assister au triomphe de l'école romantique et payèrent du plus injuste oubli leur vogue longtemps incontestée. Si l'on ajoute que Boilly eut le tort — toujours impardonnable aux yeux des contemporains — de peindre ce qu'il voyait, qu'il n'appartint à aucun corps constitué et n'eut droit, par conséquent, à aucune oraison funèbre officielle, on comprendra qu'il

1. A propos d'un livre récent : *L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe (1761-1845)*, par Henry Harrisse. Société de propagation des livres d'art (siège social : au Cercle de la librairie, 117, boulevard Saint-Germain). Gr. in-8°, 234 p., avec 20 planches hors texte et gravures dans le texte.

ait attendu si longtemps le regain de gloire posthume et la plus-value marchande dont ses œuvres ont bénéficié en ces récentes années. Pour que rien ne manque à cette tardive réhabilitation, Boilly vient de trouver en M. Henry Harrisse un biographe tel que sa modestie n'eût jamais osé sans doute le souhaiter. Qu'il s'agisse des premiers rapports de l'Ancien et du Nouveau monde, des origines de Christophe Colomb, des vicissitudes de la bibliothèque fondée par son fils, ou des calomnies qui ont souillé la mémoire de l'abbé Prévost, M. Harrisse apporte la même opiniâtreté à la recherche du renseignement vrai. Il ne lui a pas fallu, cette fois, moins de patience, de tact et de critique pour dégager la biographie de Boilly des erreurs qui s'y étaient glissées et pour reconstituer sur le papier une œuvre d'une fécondité et d'une variété extraordinaires.

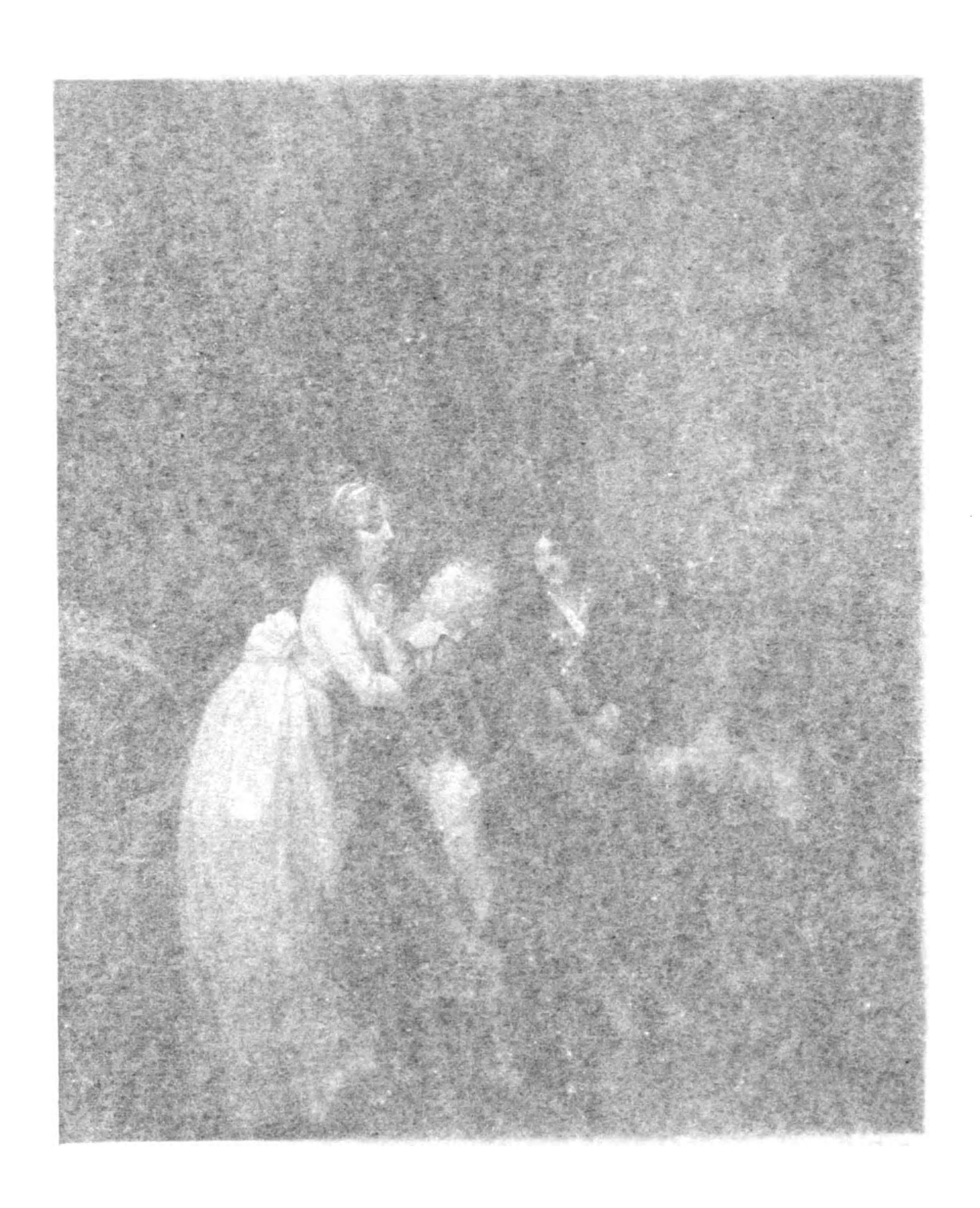
Comme les trois Watteau, dont deux furent ses contemporains, et comme Pater, Louis-Léopold Boilly, né à La Bassée (Nord), le 5 juillet 1761, était un enfant de cette Flandre française, limitrophe de celle où vécut et mourut le grand Rubens et qui la sépare des polders et des dunes où pullula aussi cette multitude de petits maîtres dont raffola notre XVIIIe siècle. Boilly subit bien certainement la mystérieuse influence qui se dégage toujours de nos origines. Sa couleur est très supérieure à celle de la plupart des peintres de son temps et, dans les œuvres qu'il a eu le loisir de terminer à son gré, son dessin est aussi précis et aussi serré que celui de n'importe quel émule de Terborch, de Gonzalès Coques ou des Teniers : *le Porte-drapeau de la fête civique* (musée Carnavalet), est, à ces deux points de vue, un petit chef-d'œuvre ; mais Boilly, talonné par la nécessité et chargé d'une nombreuse famille, n'a pas toujours eu la liberté de parfaire telle ou telle toile qui, restée huit jours de plus sur le chevalet, eût compté parmi ses meilleures. On n'exécute pas impunément plus de cinq mille portraits, cinq cents tableaux et quelques centaines de lithographies, sans parler d'essais de toute nature !

La vie d'un artiste aussi laborieux n'offre, on peut le croire, que fort peu d'incidents, et il a fallu quelque imagination ou quelque crédulité à son premier biographe[1] pour lui attribuer un tableau de quinze pieds de long, que Boilly aurait peint à l'âge de douze ans, dans l'église de La Bassée ! Vérification faite, — et il suffisait pour cela de grimper à une échelle, — ce tableau porte, en lettres capitales parfaitement lisibles : *A* [*rnould*] *P* [*olycarpe*] *Boilly*, et c'est ainsi

1. Arthur Dinaux, *Boilly*. Valenciennes, 1845, in-8°. (Extrait des *Archives du nord de la France et du midi de la Belgique*).

que signait le père du prétendu prodige. Quoi qu'il en soit, celui-ci trahit dès l'enfance de réelles aptitudes pour le dessin. Par qui furent-elles développées et cultivées? On l'ignore, mais on le retrouve en 1778 à Douai, peignant un trompe-l'œil, et un peu plus tard à Arras, où il fut appelé pour exécuter le portrait de l'évêque, M. de Conzié. Il jouissait donc déjà d'un certain renom et la facilité qu'il conserva toute sa vie lui aurait permis, toujours selon Dinaux, de brosser ou de crayonner trois cents portraits dans la même ville. C'est alors qu'il fit à Paris un premier séjour de trois ans et qu'il peignit encore d'autres portraits, dont l'un, très important, celui de la famille Gohain, daté de 1787, appartient aujourd'hui à M. Émile Perrin fils. La même année, il se maria et revint bientôt à Paris.

Les portraits n'absorbaient pas tout son temps : il en trouvait encore pour peindre de petits sujets gracieux ou galants, tels que *Ce qui allume l'amour l'éteint* (1790), *Les Conseils maternels* (1791), *L'Amant constant*, etc. Quelques-unes de ses compositions figurèrent sans doute à ce Salon en plein vent qui, sous le nom d'Exposition de la Jeunesse, avait lieu sur la place Dauphine, le jour de la petite Fête-Dieu, ou parmi les lots réservés aux membres de la Société des Amis des Arts, dont Charles de Wailly fut le fondateur et Boilly l'un des premiers adhérents. Le décret du 21 août 1791 ouvrit enfin toutes grandes les portes du Louvre, si obstinément fermées par l'Académie Royale, durant plus d'un siècle, et Boilly entra en contact avec le grand public. Il serait superflu, d'ailleurs, de chercher dans ses premiers envois un reflet des préoccupations du jour, et leurs titres mêmes : *La Pensée trouvée*, *Une Femme attachant un portrait*, *Le Commissionnaire*, n'avaient rien non plus, semblerait-il, de subversif; mais d'autres compositions gravées d'après lui : *Honni soit qui mal y pense*, *La Comparaison des petits pieds*, *On la tire aujourd'hui*, *Que n'y est-il encore?* etc., tapissaient les étalages et offusquaient l'austérité des jacobins. Le 3 floréal an II (22 avril 1794), un compatriote de Boilly, le futur bienfaiteur du Musée de Lille, Joseph Wicar, dénonçait à la Société républicaine des Arts ces « sales productions » et demandait qu'après avoir été signalées au Comité de Salut public et à l'administration de la police, elles fussent brûlées au pied de l'arbre de la Liberté. Averti par Girodet, suivant les uns, par Gérard, selon les autres, Boilly s'empressa de jeter sur le papier l'esquisse du *Triomphe de Marat*, après son acquittement par le tribunal révolutionnaire (24 avril 1793), se présenta devant ses confrères et fut admis le 29 floréal (18 mai 1794),



[illegible] un prodige. Quoi qu'il en soit, celui-ci [illegible] des aptitudes pour le dessin. Par qui [illegible] ? On l'ignore, mais on le re- [illegible] un trompe l'œil, et un peu plus [illegible] pour exécuter le portrait de l'évêque. [illegible] déjà d'un certain renom et la facilité [illegible] lui aurait permis, toujours selon Dinaux, [illegible] trois cents portraits dans la même ville. [illegible] premier séjour de trois ans et qu'il [illegible] portraits dont l'un, très important, celui de [illegible] 1787, appartient aujourd'hui à M. Émile [illegible] il se maria et revint bientôt à Paris. [illegible] portraits [illegible] pas tout son temps : il en trouvait [illegible] petits sujets gracieux ou galants, tels que [illegible] 1789, *Les Conseils maternels* (1791), [illegible] quelques-unes de ses compositions figurèrent [illegible] qui, sous le nom d'Exposition [illegible] la place Dauphine, le jour de la petite [illegible] réservés aux membres de la Société [illegible] Charles de Wailly fut le fondateur et [illegible] adhérents. Le décret du 21 août 1791 ouvrit [illegible] portes du Louvre, si obstinément fermées [illegible] plus d'un siècle, et Boilly entra en [illegible]. Il serait superflu, d'ailleurs, de cher- [illegible] envois un reflet des préoccupations du jour, [illegible] *La Pensée trouvée, Une Femme attachant* [illegible], n'avaient rien non plus, semblerait- il [illegible] d'autres compositions gravées d'après lui [illegible] *Les Comparaisons des petits pieds, On* [illegible] *aujourd'hui, Qui n'y est encore?* etc., tapissaient les étalages [illegible] l'austérité [illegible] jacobins. Le 3 floréal an II (22 avril 1794), un compatriote [illegible] Boilly, le futur bienfaiteur du Musée de Lille, Joseph Wi[illegible] dénonçait à la Société républicaine des Arts [illegible] productions [illegible] et demandait qu'après avoir été signalées [illegible] Comité de [illegible] publique et à l'administration de la police, elles [illegible] au pied de l'arbre de la Liberté. Averti par Girodet, [illegible] uns, par Gérard, selon les autres, Boilly s'empressa de [illegible] papier l'esquisse du *Triomphe de Marat*, après son [illegible] par le tribunal révolutionnaire (24 avril 1793), se pré- [illegible] confrères et fut admis le 29 floréal (18 mai 1794).



L. Boilly pinx^t — Imp. Paul Moglia

L'ENFANT AU FARD

(Collection de M. Lehmann.)

 — Héliog. Fillon et Heuse

comme membre de la Société qui, quelques jours auparavant, pouvait l'envoyer à la guillotine. Cette esquisse, marouflée et retouchée par Julien Boilly, a été depuis acquise par le musée de Lille, et l'ironique hasard a ainsi rapproché des chefs-d'œuvre légués par le dénonciateur de Boilly l'autre chef-d'œuvre, qui sauva peut-être la tête de celui-ci.

Si, au Salon de 1793, bien peu de visiteurs reconnurent dans l'un des personnages de l'*Optique* la seconde femme de Danton,



PORTRAITS DE BOILLY
D'après la lithographie de l'artiste.

Sébastienne Gily, tous ceux qui virent le *Porte-drapeau de la fête civique* prononcèrent sans hésiter le nom du chanteur Chenard, l'un des collègues de Boilly à la Société des Amis des Arts. L'*Atelier d'Isabey* (Salon de l'an VI), où Boilly avait groupé vingt-sept de ses collègues de la même Société, acheva de le mettre hors de pair, et c'était justice ; les études peintes d'après chacun des modèles appartiennent, elles aussi, au musée de Lille ; mais on a pu jadis les voir, ou plutôt les entrevoir, à l'éphémère Exposition de Portraits nationaux de 1878, et elles suffiraient à classer son auteur parmi les maîtres du genre.

Les historiens de l'art sous la Révolution n'ont accordé que

bien peu de place à Boilly, et cette apparente négligence a très certainement pour cause le petit nombre des spécimens de cette partie de son œuvre qui nous sont parvenus. Le *Triomphe de Marat* et le portrait de Chenard appartiennent à des musées publics; mais, parmi les autres toiles dont M. Harrisse est parvenu à relever les titres, combien manquent à l'appel! Où est ce *Banquet des Girondins* (vente Ch. Ledru, 1852) où Lamartine retrouvait, disait-il, la contre-épreuve du récit d'un survivant qu'il avait pu consulter, l'abbé Lambert? Où sont le *Suicide de Bourbotte*, le *Dévouement de Désilles à Nancy*, les *Agioteurs au Palais-Royal*, la *Fête donnée par le Directoire à Bonaparte ?* La gravure a sauvé du moins la *Marche incroyable*, et la photographie nous a rendu le même service, en reproduisant la *Galerie du Palais du Tribunat*, dont l'original, déposé, on ne sait pourquoi, à la Préfecture de police, a été incendié en 1871. De la *Queue au lait*, épisode des crises terribles que traversa plusieurs fois alors la population parisienne, il reste un beau dessin lavé à l'encre de Chine, dont on retrouvera le fac-similé dans le livre de M. Harrisse [1].

En l'an VIII, le jury nommé pour désigner les ouvrages les plus remarquables exposés depuis l'an II jusques et y compris l'an VI décerna un « prix pécuniaire de quatrième classe » à Boilly. Le *Recueil de différentes pièces*, imprimé à l'occasion des opérations du jury, en fait foi, mais Dinaux s'est probablement trompé, lorsqu'il allègue que Boilly reçut en floréal et en messidor an VII deux autres prix de 2.000 francs chacun. En l'an XIII, il obtint une médaille d'or de première classe, évaluée, sur les comptes de l'Empereur, 230 fr. 10 centimes, plus un reliquat de 290 francs ! Napoléon accorda, il est vrai, des bourses aux trois fils issus du second lit de l'artiste (devenu veuf en l'an II et remarié en l'an IV), mais il ne lui fit aucune commande, sauf celle des portraits de la famille impériale,

1. M. Harrisse signale comme douteuse une toile ayant figuré à Lille, il y a quelques années, dans l'exposition Watteau, et représentant un lecteur hissé sur une borne, coiffé d'un grand chapeau et entouré d'auditeurs des deux sexes. Aux concours ouverts par les décrets de la Convention, en l'an II, figurait, sous le n° 10 de la section de peinture, *Un officier municipal faisant une lecture aux habitants de sa commune* (16 pouces de largeur, 13 de hauteur). Les envois étant anonymes, il est difficile de se prononcer, mais il y a là, ce me semble, une analogie frappante.

Charles Blanc dit avoir possédé une esquisse de Boilly représentant un jeune couple accompagné d'un enfant et faisant un geste d'effroi, comme à la vue de la guillotine ou de la charrette qui y menait. Qu'est-elle devenue ?



LE DÉPART DES COUCOUS, PAR L.-L. BOILLY
D'après le dessin de l'artiste appartenant à M. Mühlbacher.

destinés à une table que devait exécuter la manufacture de Sèvres et restée à l'état de projet. Boilly, qui avait représenté *L'Empereur décorant quatre artistes* (Salon de 1808), ne fut pas du petit nombre des privilégiés à qui le maître accorda cette faveur. Plus philosophe que son confrère Isabey, il paraît avoir fait de bonne heure son deuil de n'être pas appelé à endosser l'habit à palmes vertes imaginé par David. Un autre déni de justice semble lui avoir été, à bon droit, beaucoup plus sensible, ainsi qu'il le rappelait, le 1er juillet 1822, dans une lettre au comte de Forbin[1] : « Depuis plus de quarante ans que je professe l'art de la peinture et depuis trente ans que j'expose constamment au Salon, le gouvernement ne m'a jamais fait l'honneur de m'acheter un seul de mes tableaux. Il est vrai que je n'ai jamais sollicité cette faveur auprès de lui. Je serais pourtant flatté, monsieur, de voir un de mes ouvrages placé dans quelque galerie royale et particulièrement dans celle du Luxembourg.... »

Si invraisemblable que cela nous puisse paraître aujourd'hui, il est certain qu'à cette date aucun tableau de Boilly n'avait été acquis par l'État. L'*Arrivée de la diligence*, du Salon de 1804, louée presque sans réserves par la critique et honorée d'une médaille d'or, lui resta cependant pour compte, et lorsqu'il voulut s'en défaire, en 1829, dans sa propre vente, il dut, sous le nom d'un ami, la faire retirer à 820 francs! Il en fut de même de *La Foule devant le tableau du « Sacre »*, retirée à 615 francs, sortie en 1892 de la collection de M. Hulot pour passer dans la collection de M. Gustave du Plessis, alors que sa place était au Louvre, à côté de l'*Arrivée de la diligence,* ou au Musée Carnavalet, non loin du *Départ des conscrits*, du Salon de 1808, qu'un marchand anglais a jadis cédé à M. Jules Cousin. Durant de longues années, le plus clair des bénéfices du peintre lui vint de ces petits portraits, qu'il enlevait en deux heures de temps, et, — détail amusant, recueilli par M. Harrisse des descendants de ses voisins, — qu'on voyait souvent, par demi-douzaines à la fois, sécher sur le rebord de sa gouttière. Sa clientèle se recrutait un peu partout, et notamment parmi les jeunes officiers pressés de vivre et d'aimer entre deux batailles, ou qui rentraient brusquement à Paris « pour se commander une paire de bottes et faire un enfant à leur femme », ainsi que le disait le général Lasalle à Rœderer, au cours d'un entretien noté par celui-ci, dans une page que Mérimée aurait pu signer. Que sont-ils devenus, ces petits portraits? Si, du

1. *Catalogue des autographes de M. B. Fillon*, n° 1842. Elle n'a pas été citée par M. Harrisse.





LA BOUQUETIÈRE, PAR BOILLY

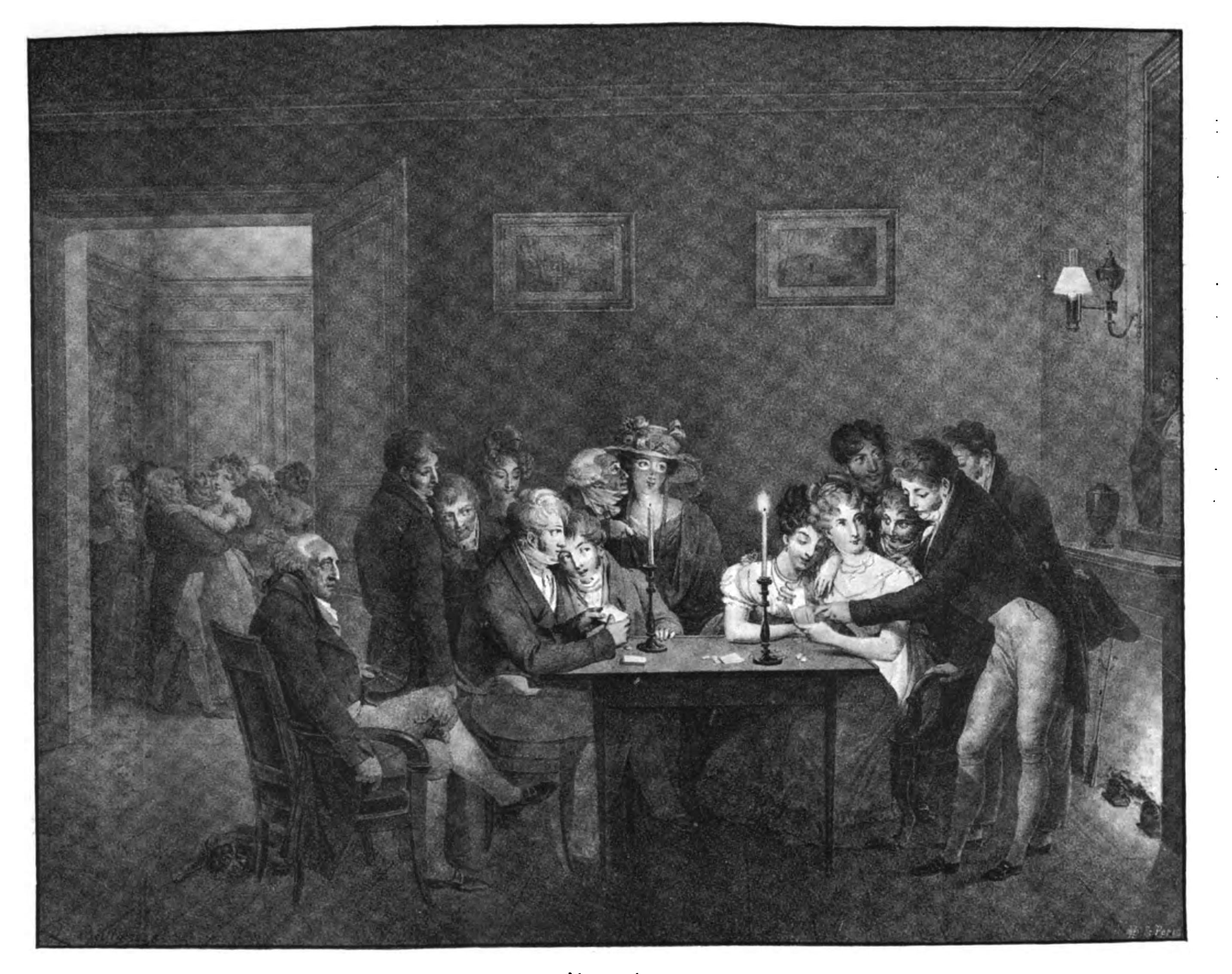
D'après le dessin de l'artiste appartenant à Mme la comtesse de Pourtalès.

moins, le peintre avait conservé la liste de ses modèles ! Elle serait infiniment plus intéressante aujourd'hui que les couplets rimaillés par l'artiste et dont, en biographe consciencieux, M. Harrisse a cru devoir nous donner un échantillon.

Les sujets militaires sont absents, ou peu s'en faut, de l'œuvre de Boilly ; en revanche, il a été par excellence le peintre de la femme, de l'enfant, du foyer domestique. Nul parmi ses contemporains, — non, pas même Greuze, pas même Fragonard, — n'a rendu comme lui la grâce mutine du gamin qui s'essaie à farder la joue de sa mère ou de sa grande sœur, ou de la fillette qui lorgne gravement sa poupée à travers les besicles de son aïeule. Nul n'a saisi comme lui le pli habituel ou le tic familier des vieux rentiers écoutant aux Tuileries la lecture des gazettes, ou la contention d'esprit des joueurs et des spectateurs d'une partie de dames, et M. G. Lafenestre a pu dire avec raison de l'*Intérieur de café* de la galerie de Chantilly qu'à voir les personnages rassemblés par Boilly autour de la table, le libéral, l'officier en demi-solde, l'émigré, on croirait lire une page de Balzac.

Boilly qui s'est essayé dans tous les genres, depuis le trompe-l'œil jusqu'à la peinture sur verre, et qui aurait aussi inventé un vernis dont il aurait emporté le secret, ne pouvait rester indifférent au procédé lithographique importé en France par Engelmann et Lasteyrie, et ce mode de « desssin à plusieurs exemplaires », suivant l'ingénieuse définition de Burty, lui fournit une nouvelle carrière ; mais, tandis que ses planches les plus délicates, telles que *La Partie d'écarté*, ou le quadruple portrait de l'auteur, ou encore *A la santé du roi!* ne s'adressaient qu'aux raffinés, un éditeur, exploitant une veine plus grossière, lui demandait cette série de *Grimaces* qui, en popularisant son nom, a cependant plutôt nui que servi à sa réputation. On retrouve encore sans doute dans plus d'une de ces planches son esprit d'observation, son sens du comique, sa pointe d'égrillardise ; mais combien l'ensemble est inférieur et, en somme, peu digne de lui ! J'imagine que Charles Blanc avait sous les yeux ou présente à l'esprit une collection des *Grimaces*, quand il relégua Boilly dans l'appendice de l'École française de l'*Histoire des peintres* et ne lui accorda qu'une notice dédaigneuse et mal informée.

Les *Grimaces* commencèrent à paraître en 1823 et le Salon de 1824 est le dernier auquel Boilly aït pris part, avec *L'Intérieur d'un café*, *La Main chaude* et *Le Pied de bœuf*, qui devaient faire singulière figure, il faut le reconnaître, à deux pas des *Massacres de Scio* ou



LA PARTIE D'ÉCARTÉ, PAR BOILLY

D'après la lithographie de l'artiste.

des autres œuvres de la jeune école. Aussi fallait-il que Boilly eût conservé bien des illusions, fréquentes d'ailleurs chez les vieillards, ou qu'il obéît à d'impérieuses nécessités, pour risquer, en 1829, une vente publique de son modeste cabinet d'amateur et de ses propres tableaux. Le résultat fut ce qu'on pouvait supposer, et j'ai dit plus haut les prix dérisoires atteints alors par des œuvres aujourd'hui justement célèbres.

Le 30 avril 1833, à soixante et onze ans sonnés, Boilly fut nommé chevalier de la Légion d'honneur, sur la proposition de l'Académie des Beaux-Arts. « J'avoue, écrivait-il à son fils Julien, que je suis flatté d'avoir reçu la croix de cette manière. S'il eût fallu la demander moi-même, je ne l'aurais probablement jamais eue. » En même temps, la liste civile lui achetait 1.200 francs son tableau du *Carnaval*. Que diraient de ces mœurs d'antan les *arrivistes* actuels? Et n'est-il pas touchant de voir Boilly solliciter du comte de Forbin, en 1836, un billet pour le prochain Salon, « parce que son grand âge ne lui permet plus d'exposer »?

Il peignait cependant encore, et d'une main ferme. On a de lui un bouquet de fleurs en miniature exécuté à quatre-vingt-trois ans. L'année suivante, le 4 janvier 1845, ses enfants et petits-enfants lui fermaient les yeux. Il se survivait du moins dans ses trois fils, Julien, Édouard et Alphonse, qui eussent mérité mieux qu'une simple mention de M. Harrisse, car Julien Boilly fut, lui aussi, un peintre et un lithographe distingué, en même temps qu'un amateur plein de goût, qui avait formé un précieux cabinet d'autographes et d'objets d'art, aujourd'hui dispersés. Les deux autres frères furent aussi des graveurs de mérite, et, de plus, Édouard Boilly avait obtenu en 1823 le premier prix de Rome pour la composition musicale.

La partie du livre de M. Harrisse qui lui a coûté le plus de peine et qui rendra le plus de services est son catalogue, divisé méthodiquement et comportant plus de treize cents numéros. L'auteur ne le présente modestement que comme un essai et ne se dissimule pas que beaucoup de mentions ne consistent qu'en un titre. Or, ce titre, dans bien des cas, vaut selon l'idée que l'esprit s'est faite du tableau. « Il s'ensuit qu'un même objet a pu figurer sous trois ou quatre mentions différentes, et comme autant d'articles séparés ». M. Harrisse ne voit à cet état de choses qu'un remède, et il a raison : ce serait une exposition générale des œuvres de Boilly, dont il trace les grandes lignes et qui, à l'appel du comité d'initiative ferait certainement surgir des toiles aujourd'hui introu-

vables. Une épreuve de cette nature est à la fois la plus enviable et la plus dangereuse pour la mémoire d'un artiste ; les maîtres seuls n'en sortent pas diminués. Boilly peut-il se mesurer avec eux? Pour M. Harrisse, la réponse n'est pas douteuse, et je crains fort que son admiration ne l'ait parfois entraîné un peu loin. Il n'aime ni les symbolistes ni les décadents, et c'est son droit ; mais, au-dessus des puffistes et des impuissants dont les réclames et les contorsions ont lassé jusqu'aux badauds, il y a de nos jours encore de nobles cher-



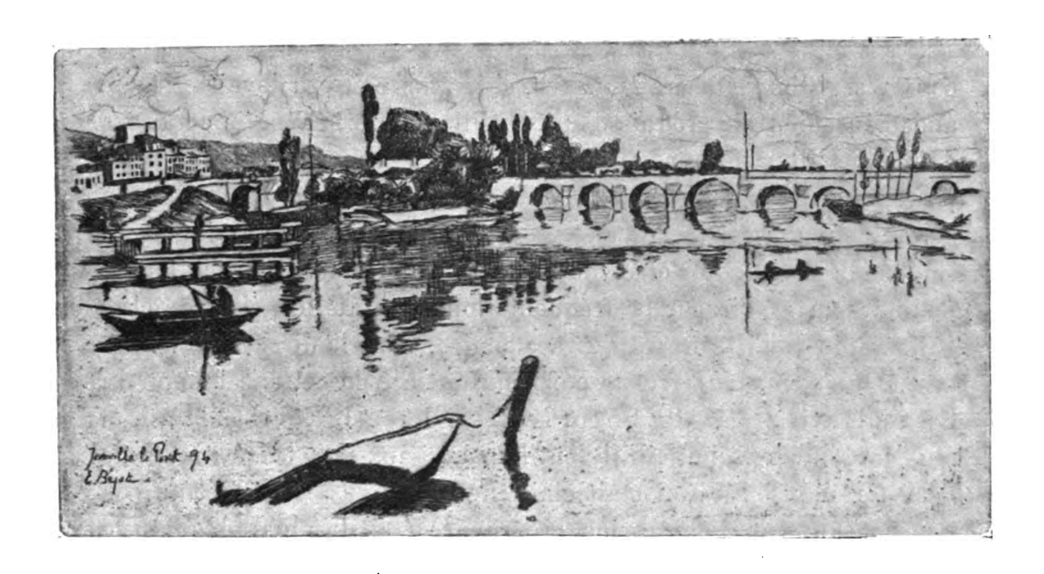
LES MOUSTACHES, PAR BOILLY
D'après la lithographie de l'artiste.

cheurs d'idéal désintéressés et convaincus, à qui la gloire n'est venue qu'avec les années et dont les noms se présentent, j'en suis sûr, à l'esprit du lecteur sans qu'il soit besoin de les lui souffler. Non, Boilly, si varié, si ingénieux, si spirituel anecdotier qu'il soit, n'est de la taille ni des chefs de la génération de 1830, ni de ceux en qui s'incarne aujourd'hui la tradition ininterrompue de l'école française, et s'il fallait absolument le caractériser et lui assigner son rang, je demanderais à M. Harrisse de relire avec moi une page de Sainte-Beuve, datée de 1863, et qui semble écrite hier. Il s'agit d'Horace Vernet ; tout aussi bien fournirait-elle la conclusion ou, comme aurait dit Sainte-Beuve lui-même, le « couplet » final d'une étude sur Boilly.

« France, tant que tu seras France, un pays distinct et une patrie, ne répudie jamais tes enfants sincères, les plus naturels, les plus légitimes ; ne te laisse pas aller à en décourager la race en la dédaignant... Fortifie-toi, orne-toi, s'il se peut, des dons qui te manquent ; aspire à toute l'imagination que tu n'as pas; acquiers, acquiers ; fais-toi des seconds ciels, des ciels d'Homère ou des ciels de Dante, des lueurs étranges à l'horizon, des visions et des visées plus hautes, des profondeurs en tous sens ; si tu peux y atteindre, tant mieux ! Tu n'en seras que plus forte et plus honorée... Mais, de grâce, ne te dénature pas... Qu'il ne vienne jamais, ce temps, présagé par de tristes prophètes, où l'on chercherait vainement des talents français en France. Pas trop de poètes ni de peintres métaphysiques, je t'en conjure ; pas trop de messieurs de l'Empyrée, ni d'abstracteurs de quintessence ; deux ou trois par génération suffisent ; mets-les à part et en haut lieu pour la rareté et pour la montre, garde-les pour tes grands dimanches ; mais, les jours ouvrables, sois heureuse encore et contente de retrouver tes favoris et tes semblables, de ces talents ou de ces gloires faciles qui, de tout temps, t'ont défrayée et charmée, qui te parlent ton langage et t'y entretiennent, qui te font passer tes meilleures heures et non pas les moins salutaires, en t'offrant à toi-même en spectacle sous tes mille aspects vivants, avec tes qualités et défauts divers : crânerie, héroïsme, gaieté, sentiment, humeur légère, audace brillante, coup d'œil net et bon sens pratique. »

MAURICE TOURNEUX





PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

EUGÈNE BÉJOT

Au printemps de 1893, la cinquième exposition des *Peintres-graveurs*, puis le Salon du Champ-de-Mars, mettaient coup sur coup en lumière d'attrayantes vues de Paris, signées d'un nom jusqu'alors ignoré des catalogues officiels. La révélation ne laissa pas de troubler les « masses compactes » que raille si joliment Ibsen dans son *Ennemi du peuple*. L'élite, mieux informée, accueillit sans surprise le succès d'un talent familier à sa sympathie. Bien auparavant et dès l'apparition de ses premières planches, M. Eugène Béjot s'était imposé au suffrage des délicats par la tranquille autorité de son métier et par le choix de ses sujets qui l'apparentait à la noble lignée des Méryon, des Hervier et des Lepère.

D'où venait ce nouveau notateur des aspects de la capitale et comment s'était-il formé ? On a tôt fait de satisfaire la curiosité en indiquant d'un mot que, chez M. Béjot, le goût et la science du dessin se rencontrent à l'état d'instincts. Consigner au passage les spectacles ambiants lui est une habitude d'enfance ; au temps du collège, il

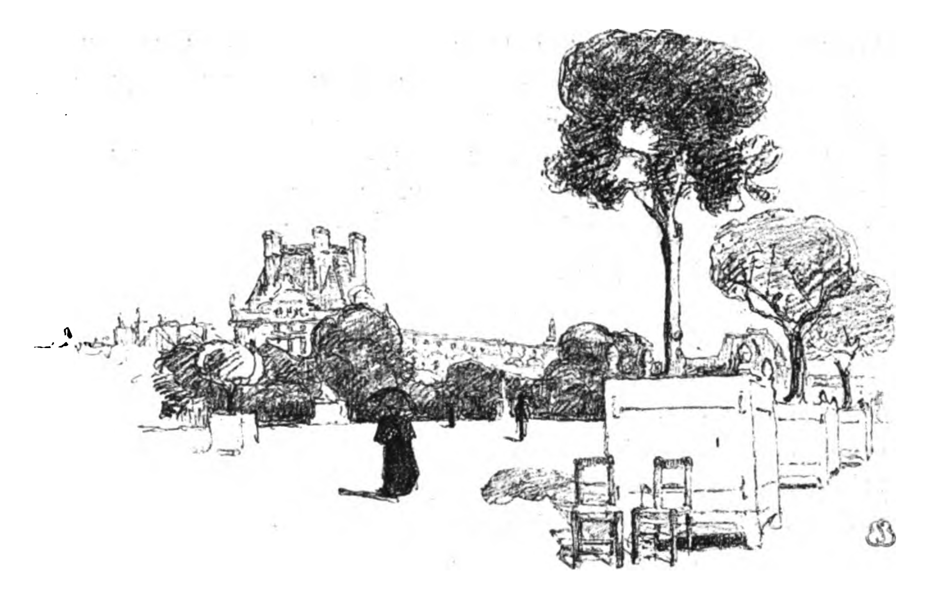
couvre ses albums de crayonnages, et la marge de ses devoirs s'égaie audacieusement de croquis d'après Willette. De la vingtième année datent les illustrations qui ornent, pour la plupart, des textes composés par le frère de l'artiste ; le souvenir de ce délicat poète, disparu en pleine jeunesse, mérite d'être évoqué ; à ses pressantes instances Eugène Béjot doit de s'être voué pour jamais à l'art. Dans le but de fortifier son savoir par la fréquentation d'un atelier, il entre chez Julian et le voici brossant des académies, sous la direction de Gustave Boulanger. L'œuvre ne porte nulle trace de cet enseignement. Les seuls avis profitables furent ceux par lesquels Henri Guérard, et plus tard Félix Buhot, initièrent leur ami aux secrètes pratiques de l'eau-forte. Dès 1891, il était clairement apparu à M. Béjot que de tous les moyens d'expression la gravure était le plus adéquat, le mieux approprié à son tempérament ; de fait, il allait trouver dans le paysage aquafortisé, lithographié parfois, un plein emploi de ce don du croquis pittoresque, chez lui caractéristique et prédominant.

D'emblée, M. Béjot dégage l'intérêt particulier de tout spectacle ; le redoutable avantage d'une vue aiguë, trop perçante même, se trouve balancé, bridé par le raisonnement qui élimine l'accessoire et ne retient que l'essentiel ; d'autre part, l'habileté disciplinée de la main permet à la perception des yeux et du cerveau de se formuler avec une certitude quasi infaillible. Examinez, dans chaque estampe, la perspective, l'espacement des plans, les rapports des proportions et des volumes : la mise en place vous semblera d'une justesse mathématique et telle qu'un géomètre ou un architecte la pourrait établir ; seulement, la science spontanée revêt ici les dehors les moins apprêtés, les plus « artistes », et les traits jetés à main levée sur le cuivre gardent le charme libre des improvisations et l'élan chaleureux du primesaut.

Il a pu arriver au peintre-graveur d'errer par *Les Squares et les jardins*[1], de s'amuser de la foule grouillante aux alentours des *Halles,* et du va et vient des paysans, un jour de marché, à Nemours ; le catalogue de son œuvre mentionnera, au début, quelques portraits et des études d'intérieurs, à demi enténébrés, puis des croquis d'animaux, silhouettés d'une pointe alerte, à la façon des Japonais et de Renouard ; plus généralement, l'attention de M. Béjot se porte sur les vastes décors que développent au regard les villes, les rives et la campagne. La créature humaine n'intervient qu'accessoirement dans ces eaux-fortes ; l'action des personnages anime la scène, sans

1. Un album de croquis lithographiques. Paris, 1896.

jamais cesser de se subordonner à l'entour, de « s'incorporer » à lui. En somme, M. Béjot s'avère paysagiste soucieux avant tout de l'aspect général et de l'impression d'ensemble. La prédominance décidée du milieu sur les épisodes de la vie et des mœurs différencie son iconographie parisienne de celle d'un Lepère ou d'un Buhot ; c'est le style des aspects, des sites et des monuments, que s'attache à fixer l'artiste ; les ponts, les quais, les berges de la Seine, ont fourni à son talent le thème d'un album justement estimé [1], et de cinquante planches heureuses, parmi lesquelles il faut tirer de pair



LE JARDIN DES TUILERIES

(Fac-similé d'une lithographie tirée de « Squares et Jardins ».)

La Samaritaine et le Pont-Neuf (1893), *Le Pont d'Arcole* et *Joinville-le-Pont* (1894), *Le Pont Saint-Louis* (1895), *Saint-Gervais et le Quai de l'Horloge* (1896), *Montmartre* (1897), *La Sainte-Chapelle* (1898).

Un attachement aussi fervent à la Cité natale n'a pas condamné M. Béjot à une spécialisation stérile ; hors de Paris, loin même de la zone suburbaine, tout motif pourvu de caractère sollicite sa pointe et on retiendra, comme formant une série distincte, les estampes exécutées à Cannes, durant l'hiver, de 1892 à 1895. Elles valent par elles-mêmes et en raison de leur portée édifiante. Il semble, en effet, que les séjours dans le Midi aient suggéré le parti des éclairages francs et le goût impérieux des effets de plein

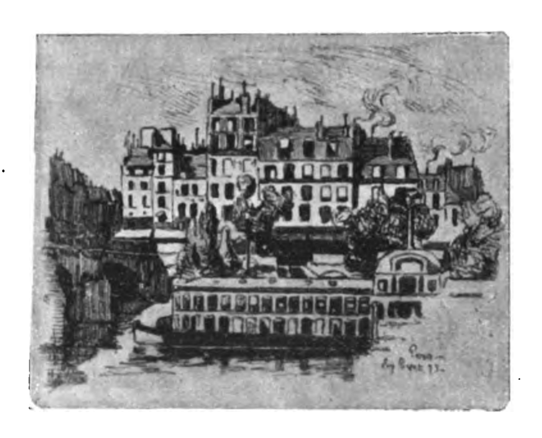
1. *La Seine dans Paris*, six eaux-fortes et une couverture. Paris, 1892.

soleil. L'artiste se délecte aux jeux de lumière violents où les contours se découpent à l'emporte-pièce sur la terre et le ciel embrasés; son écriture étonnamment exacte excelle à ces définitions; mais bientôt de pareilles victoires ne suffisent plus à le satisfaire; il s'affranchit, il échappe à la tyrannie des préférences systématiques. L'exposition ouverte chez Duffau (février 1896) porte témoignage de libertés, de recherches et d'acquisitions précieuses; plusieurs techniques et des procédés nouveaux — vernis mou, grain, xylographie même — sont mis à l'essai; dans les dessins, dans les gouaches, comme dans les gravures, les clartés s'opposent aux ombres, la valeur des ciels et des terrains n'est plus égale, de notables variations d'ambiance se constatent. Rien ne subsiste de l'exclusivisme d'antan. Une même curiosité intéresse le paysagiste aux états d'atmosphère les plus dissemblables; pour avoir subi, avec quelque complaisance, l'éblouissante fascination des jours limpides, il ne goûte que plus vivement le charme de l'enveloppe, le mystère des brumes, la poésie des temps demi-couverts

Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est un artiste qui s'orne et se complète chaque jour. Dès aujourd'hui on est fondé à lui présager ce que peuvent ajouter aux dons naturels un sens critique très averti, un jugement sur soi-même très lucide, un légitime orgueil par où se manifeste l'aspiration vers le mieux la plus noble et la mieux entendue.

ROGER MARX



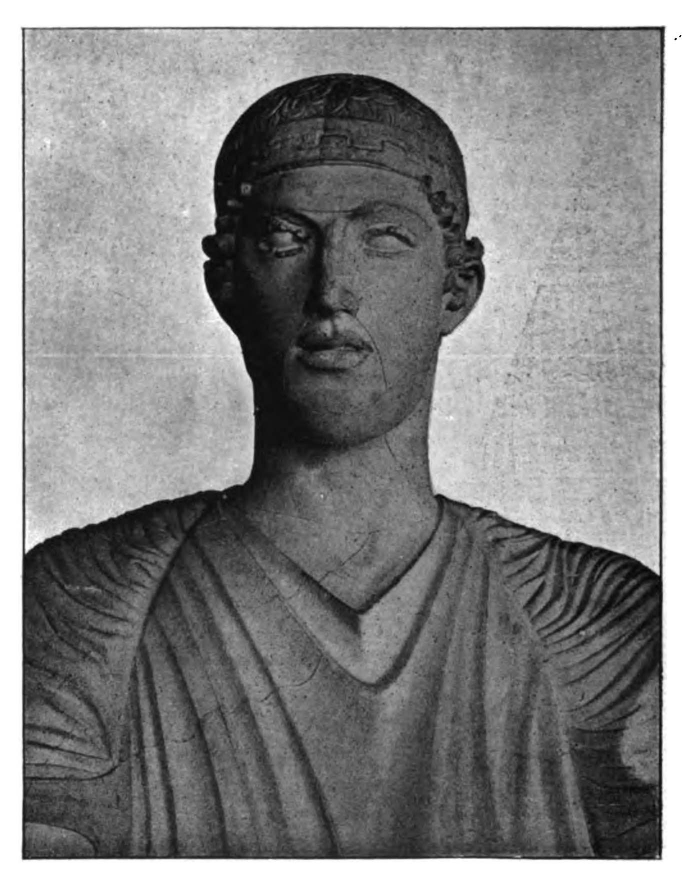


COURRIER DE L'ART ANTIQUE



Les fouilles de Delphes sont à peu près terminées. Pendant la campagne d'été de 1898, commencée le 13 juin, on a déblayé le Gymnase, au bas de la route d'Arachova. Il est rare que des emplacements de ce genre récompensent le zèle des fouilleurs par d'importantes trouvailles archéologiques; mais l'École française d'Athènes a parfaitement raison de ne rien laisser inexploré, de nettoyer jusqu'au roc tout l'ensemble de ces merveilleuses ruines, auxquelles son nom restera indissolublement attaché. Pour l'instant, vu la pénurie des publications illustrées, il est encore difficile de se faire une idée exacte des résultats acquis au cours de ces longues et fructueuses campagnes. Un *Album des fouilles de Delphes,* pourvu d'un texte court et purement descriptif, serait certainement le bienvenu. Les in-quarto de luxe, avec les restaurations architecturales et les héliogravures définitives, peuvent attendre — ou, plutôt, le monde savant qu'ils intéressent doit faire crédit à nos archéologues de quelques années encore, afin que la rédaction et l'exécution du grand ouvrage sur Delphes soient à la hauteur de toutes les exigences scientifiques. *Olympia,* la relation détaillée publiée par l'Institut allemand, n'a été terminée que l'an dernier, vingt-deux ans après le commencement des fouilles; *Pergamon* est encore inachevé, alors que les fouilles de Pergame ont pris fin en 1883; on voit que les Allemands, s'ils ont bien fait les choses, ne se sont pas laissé entraîner à les faire vite. Mais, pour Olympie comme pour Pergame, ils ont répondu de bonne heure à l'impatience du public par des relations provisoires richement illustrées; ils ont pensé, avec raison, que des articles, disséminés dans des

revues savantes, ne constituaient pas une source suffisante d'information. Ce sont des publications provisoires que nous réclamons aujourd'hui, non seulement pour Delphes, où les recherches sont achevées, mais pour Délos, où elles ont commencé en 1873 et doivent être reprises, avec des ressources accrues, aussitôt que le dernier coup de pioche aura été donné au pied du Parnasse. Assurément, l'École française d'Athènes, qui vient de fêter le cinquantième anniversaire de sa



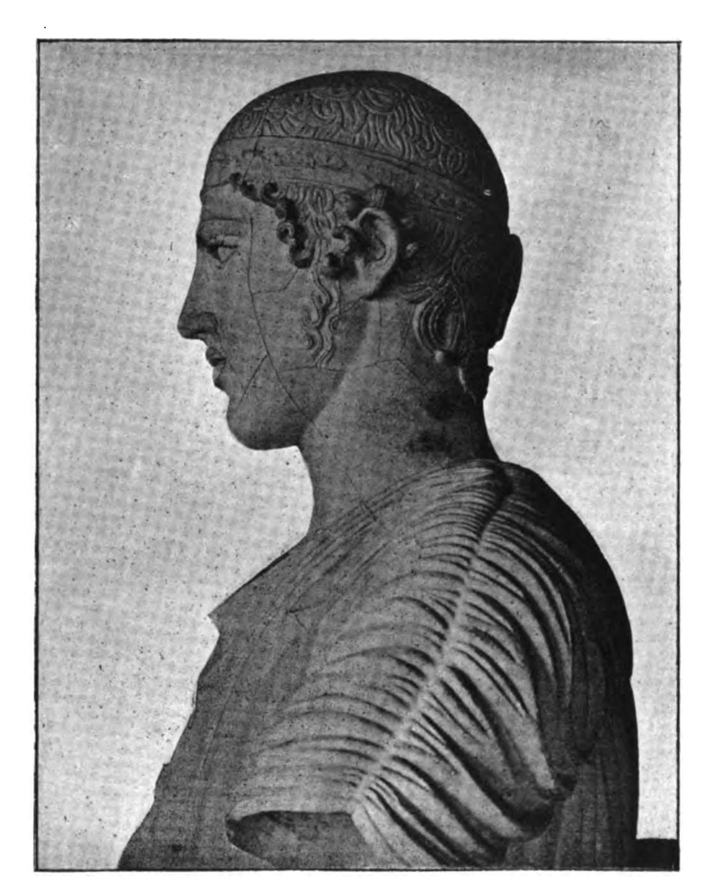
L'AURIGE DE DELPHES[1]

fondation, ne saurait offrir de présents plus agréables au monde des archéologues et des amateurs.

La question des frontons du temple de Delphes est restée d'une obscurité désespérante. Pausanias en a décrit les sculptures; il a affirmé qu'elles étaient l'œuvre d'artistes athéniens, Praxias et Androsthènes; qu'on y voyait Artémis, Latone, Apollon, les Muses, le Soleil couchant, Dionysos et les Thyiades. Or, non seulement on n'a pas trouvé le moindre fragment de ces statues, mais M. Ho-

1. D'après le moulage du bronze à l'École des Beaux-Arts.

molle paraît avoir fourni la preuve qu'elles n'ont jamais existé [1]. Pausanias croit évidemment décrire un temple construit, vers 515 avant Jésus-Christ, par la puissante famille des Alcméonides, à la place du vieux temple brûlé en 548. Or, le temple des Alcméonides fut détruit à son tour, par un tremblement de terre, vers 370; on en construisit un troisième, qui devait être achevé en 330. C'est ce dernier temple que Pausanias a pu voir, et celui-là seulement. Mais il y signale,



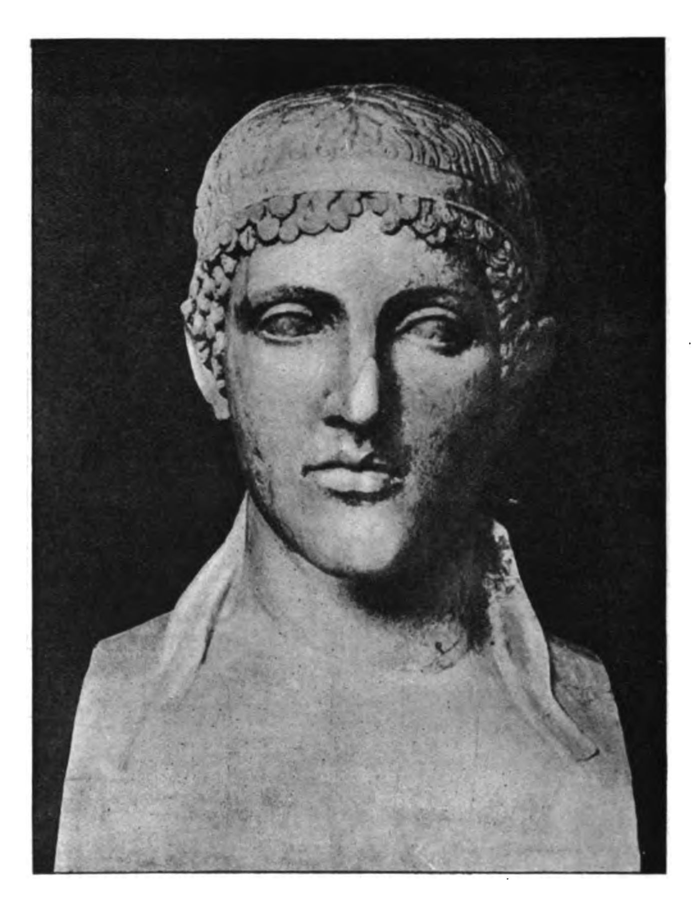
L'AURIGE DE DELPHES

dans les frontons, des statues dues à des artistes athéniens du ve siècle; comment ne pas craindre, dès lors, qu'au lieu de décrire ce qu'il voyait, il n'ait fait que copier, en cet endroit de son ouvrage, des renseignements empruntés à un écrivain bien antérieur? Il est certain, aujourd'hui, que les frontons du temple de 330 étaient vides; d'autre part, M. Homolle pense avoir découvert des fragments des statues qui décoraient les frontons du temple édifié vers 515. Mais on éprouve toujours quelque embarras, quelque inquiétude même, à mettre sur le

1. Voir *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1896, p. 641 et suiv., 677 et suiv., 702 et suiv.

compte de Pausanias une aussi forte erreur, et la question des frontons du temple de Delphes, qui a tant tourmenté les auteurs des fouilles, restera sans doute une *crux* pour bien des générations de savants.

Depuis que les moulages de la magnifique statue en bronze de l'Aurige de Delphes sont exposés au Louvre et à l'École des Beaux-Arts, ce chef-d'œuvre de l'art grec archaïque est devenu familier aux archéologues[1]. Ce qui lui donne une

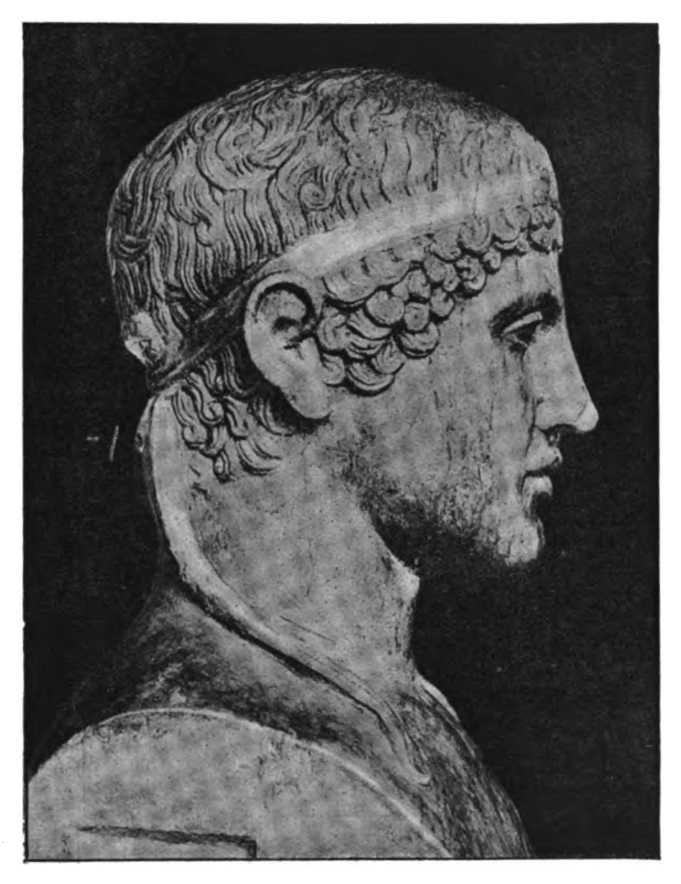


TÊTE D'ATHLÈTE
(Collection d'Erbach.)

mportance capitale pour l'histoire de l'art, abstraction faite de sa beauté et de sa conservation presque parfaite, c'est qu'il est assez exactement daté. On ne se trompera certainement que de bien peu d'années, dans un sens ou dans l'autre, en plaçant la fonte de l'Aurige en l'an 475 avant Jésus-Christ. C'est là désormais, dans l'histoire de l'art grec, un point de repère des plus précieux. M. Homolle, suivant une indication de M. Pottier, a déjà rapproché le profil de l'Aurige d'un

1. Voir les publications de M. Homolle, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1896, pl. I, II (p. 362), et *Monuments Piot*, t. IV, pl. XV et XVI (p. 169).

profil d'éphèbe figuré sur une coupe du céramiste Euphronios[1]. « Je ne crois pas, dit avec raison le directeur de l'École d'Athènes, qu'on puisse trouver impression plus saisissante et que, tenant compte des différences qui résultent de la coiffure, de celles aussi qui existent nécessairement entre une statue de bronze d'une exécution très serrée et une figure rapidement tracée à main levée, on puisse contester la remarquable ressemblance, la presque similitude des deux profils :



TÊTE D'ATHLÈTE
(Collection d'Erbach.)

même grâce vigoureuse du cou, seulement un peu alourdie par le peintre, même puissance du menton, même saillie des lèvres entr'ouvertes, même ondulation de la ligne du front et du nez, même scrupule d'exactitude dans l'indication des sourcils et surtout des cils, même goût pour cette barbe en fleur ». M. Homolle conclut de ce rapprochement, ainsi que de ceux qu'il a institués avec l'*Harmodios* de Naples et quelques têtes de l'Acropole, que l'Aurige est l'œuvre d'un artiste

1. *Monuments Piot*, t. IV, p. 205.

attique; il voudrait bien, pour fixer les idées, prononcer le nom de Calamis, mais il craint visiblement de marcher sur les traces de M. Furtwaengler, de « baptiser » ce qui doit rester anonyme, et il ne lance sa conjecture que pour la reprendre aussitôt. A la vérité, le nom importe peu, et c'est déjà beaucoup, dans l'ignorance où nous sommes, d'affirmer qu'un bronze du ve siècle est attique et non péloponésien. Il faudrait savoir, d'ailleurs, si les grands sculpteurs d'Athènes, à cette



TÊTE D'APOLLON

(Collection du duc de Devonshire, Chatsworth.)

époque, n'étaient pas influencés par ceux du Péloponèse, au même titre que les peintres ombriens du xve siècle l'ont été par les Florentins. La remarque de M. Homolle sur la « barbe naissante » de l'Aurige n'en conserve pas moins tout son prix : il est certain que ce détail, très ordinaire dans l'œuvre des céramistes attiques, ne s'est encore rencontré, que nous sachions, dans aucune statue provenant du Péloponèse.

Il existe, dans une collection privée d'Allemagne, une tête de style grec archaïque qui présente une incontestable affinité avec celle de l'Aurige. L'observation m'en a été faite par M. Amelung, qui veut bien m'autoriser à la publier ici.

La collection dont il s'agit est celle du château d'Erbach, dans l'Odenwald, non loin de Francfort-sur-le-Mein. Celui qui l'a formée, le comte Franz d'Erbach, séjourna à Rome vers 1774, y noua des relations avec E.-Q. Visconti, Albani, Venuti, Hamilton et, grâce aux conseils de ces antiquaires, se rendit acquéreur de trente-quatre marbres, dont le plus célèbre est une belle tête d'Alexandre le Grand. En 1893, M. Anthes fit connaître une tête d'athlète, en marbre, conservée



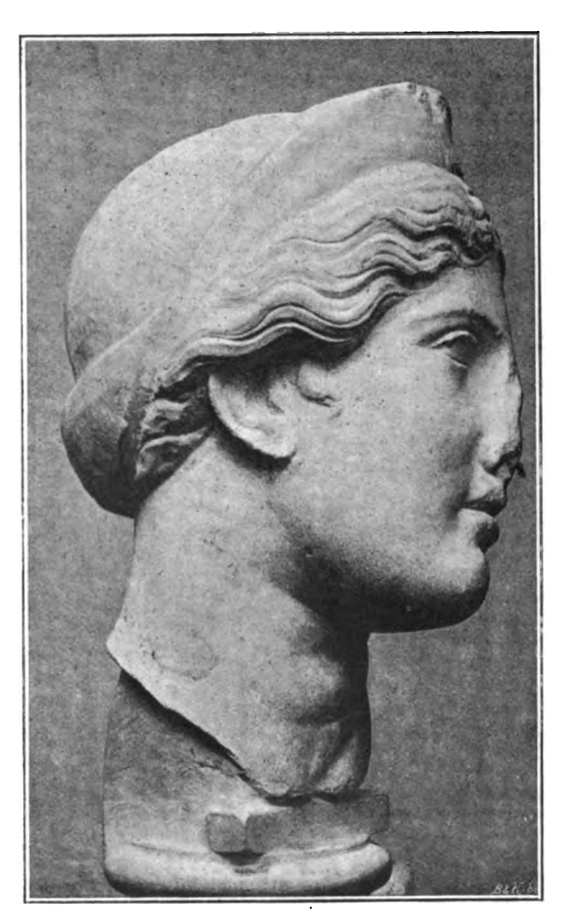
TÊTE D'APOLLON

(Collection du duc de Devonshire, Chatsworth.)

dans cette collection ; nous la reproduisons à côté de celle de Delphes, d'après la phototypie, malheureusement médiocre, qu'on en a donnée[1]. La base en forme de gaine, le bout et l'aile gauche du nez, ainsi qu'un petit morceau du menton, sont des restaurations, mais elles ne nuisent pas à l'impression de l'ensemble. La tête d'Erbach est sans doute une copie d'après un original en bronze qui devait appartenir à la même époque et peut-être à la même école que l'Aurige. Le caractère plus *moderne* qu'elle présente doit être le fait du copiste romain.

1. Anthes, *Athletenkopf in Erbach*, dans la *Festschrift für Johannes Overbeck*. Leipzig, 1893, pl. IV, p. 79.

On possède d'ailleurs un petit nombre de têtes analogues, dont deux surtout, récemment découvertes à Rome, suggèrent des comparaisons intéressantes[1]. Les archéologues étaient d'accord pour attribuer ces sculptures à la génération qui a précédé Phidias ; cette estimation chronologique est parfaitement confirmée par le bronze de Delphes, qui devient, dès lors, « tête de série ». Il va s'agir maintenant, pour classer ces matériaux, d'insister sur les différences plus que sur les



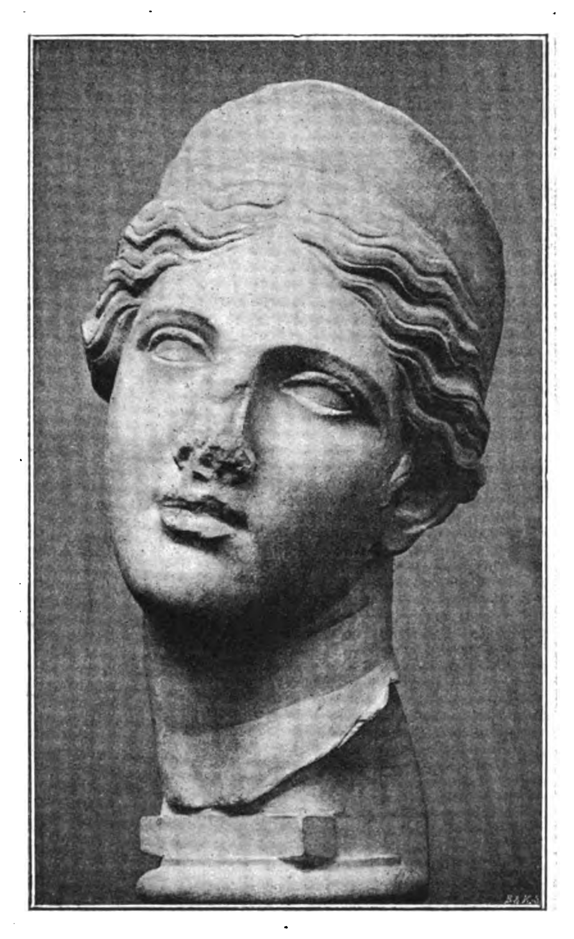
TÊTE D'APHRODITE DÉCOUVERTE EN CRÈTE

ressemblances générales, travail délicat et difficile qui peut être tenté seulement à portée d'une riche collection de moulages, c'est-à-dire ailleurs qu'à Paris[2].

1. *Rœmische Mittheilungen*, t. VI (1891), pl. XI et XII.

2. Comme la salle du Manège, au Louvre, est trop petite pour qu'on y puisse installer un Musée de moulages véritablement digne de ce nom, ne pourrait-on pas y constituer — ce qui n'existe pas ailleurs — une série très riche de moulages de têtes antiques, classés chronologiquement? Ce serait assurément plus utile que d'y exposer des plâtres de statues que le public peut trouver, rien qu'en passant le pont, dans la cour vitrée de l'École des Beaux-Arts.

Une autre tête grecque archaïque en bronze, monument de tout premier ordre et très différent de l'Aurige, quoique à peu près de la même époque, a été exhumée par M. Furtwaengler d'une collection anglaise, celle du duc de Devonshire, à Chatsworth[1]. Cette tête, plus grande que nature et parfaitement conservée, proviendrait, suivant la tradition, de Smyrne. Le travail en est d'une admirable délicatesse; les cheveux sont ciselés avec le plus grand soin, les sourcils finement striés

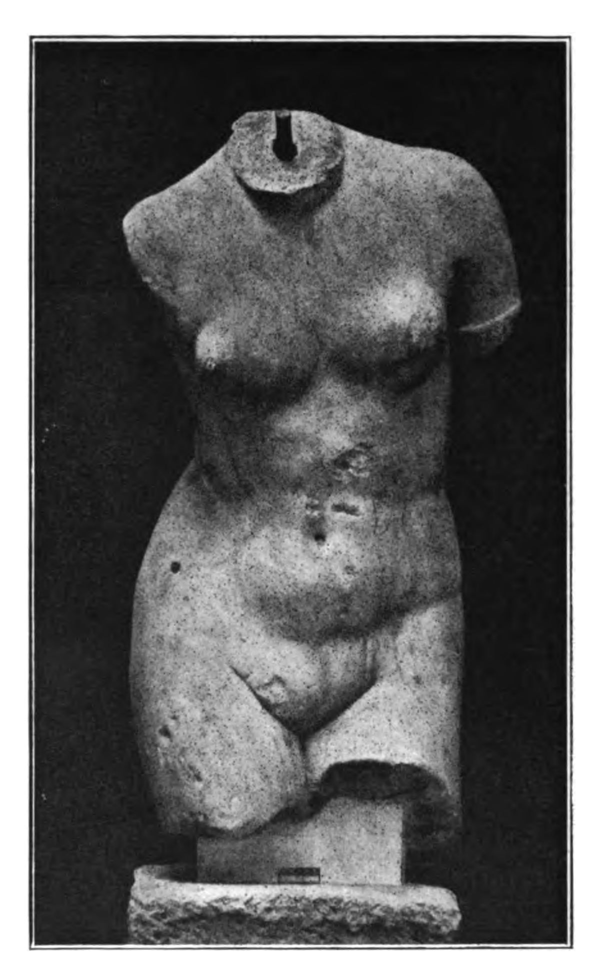


TÊTE D'APHRODITE DÉCOUVERTE EN CRÈTE

de lignes parallèles. Les trois boucles qui, de part et d'autre, surmontent l'oreille, ont été coulées à part et soudées à la tête; il en est de même des boucles nom-

1. Furtwaengler, *Intermezzi*. Leipzig, 1896, pl. I-III. M. Sidney Colvin, il y a quelques années, avait déclaré la tête de Chatsworth « d'un travail lourd et de basse époque ». C'était le temps où MM. Deville et Coquart qualifiaient la *Victoire de Samothrace* de « médiocre figure décorative ». L'importance du bronze de Chatsworth a été reconnue d'abord par M. Arthur Strong, bibliothécaire du duc de Devonshire, qui a communiqué sa découverte à M. Furtwaengler (cf. E. Sellers, *Classical Review*, t. X, p. 444).

breuses qui s'enchevêtrent derrière la tête. Cette méthode, consistant à travailler isolément les boucles et à les souder ensuite, est caractéristique, suivant M. Furtwaengler, des vieux bronziers grecs; elle explique pourquoi l'on a découvert à Olympie et sur l'Acropole d'Athènes tant de boucles de cheveux en bronze isolées. L'Apollon Devonshire — car c'est probablement un Apollon — ne ressemble à



TORSE D'APHRODITE
(Collection Somzée.)

aucune œuvre grecque connue ; les analogies qu'on peut signaler entre cette tête et l'Apollon Choiseul-Gouffier (du Musée Britannique), l'Apollon de Mantoue, celui du musée des Thermes à Rome, sont trop superficielles pour qu'on doive s'y arrêter. M. Furtwaengler, toujours prêt à dénommer les statues, *non inscriptis auctorem reddere signis* (cette manie florissait déjà dans l'antiquité), parle très affirmativement de Pythagore de Rhégium, sculpteur dont, à vrai dire, nous ne savons rien, sinon que les anciens lui ont attribué beaucoup de statues perdues

pour nous et que les modernes lui ont fait honneur de l'Apollon Choiseul-Gouffier, de la tête d'athlète du Louvre, de la tête de Périnthe, sans pouvoir d'ailleurs se mettre d'accord sur les caractères distinctifs de sa manière. Le savant allemand a, du reste, raison de placer l'Apollon Devonshire vers 460, c'est-à-dire une quinzaine d'années après l'Aurige. C'est l'époque où furent sculptés les frontons



TORSE D'APHRODITE

(Collection Somzée.)

d'Olympie; dix ans plus tard commence, avec les grands travaux de l'Acropole d'Athènes, la royauté artistique de Phidias. Rien qu'à bien examiner les deux têtes de Delphes et de Chatsworth, on croit suivre le chemin, battu par des hommes de génie, qui va des frontons du temple d'Égine à ceux du Parthénon.

A défaut d'un nouveau chef-d'œuvre de l'école de Phidias — d'intéressantes sculptures, remontant à cette école, ont cependant été signalées récemment à Cherchell et à Venise, — nous pouvons présenter à nos lecteurs une œuvre tout à

fait charmante de la première moitié du IVe siècle, qui suggère immédiatement le souvenir de Praxitèle à ceux qui ne craignent pas les grands noms. C'est une tête en marbre de déesse, probablement d'Aphrodite, qui, découverte il y a une douzaine d'années à Gortyne, en Crète (où le reste de la statue est peut-être enseveli encore), n'a été publiée que tout récemment à Rome par M. Savignoni[1]. Elle fait partie du musée formé à Héraclée, en Crète, par les soins du Syllogue grec local, musée très jeune, mais déjà fort riche, qui a couru depuis quelque temps bien des dangers, entre autres celui d'être transféré, *par mesure de sécurité*, dans une des capitales de l'Europe. La tête qui nous occupe, un peu plus grande que nature, n'est pas tout à fait achevée; sur l'occiput, sur le diadème, on voit des traces de coups de ciseau que le polissage n'a pas fait disparaître. Peut-être la polychromie, dont il ne reste aucun vestige, venait-elle dissimuler ces imperfections. Mais le visage est modelé avec le plus grand soin et tout à fait digne, par le style et par l'expression, d'un maître de la belle époque grecque. Les yeux sont nettement praxitéliens, à demi ouverts, allongés, avec des paupières un peu lourdes; ce sont là des caractères que l'on retrouve dans les meilleures répliques de l'Aphrodite cnidienne de Praxitèle, comme les têtes de la collection Kauffmann à Berlin, du musée d'Olympie et du musée de Toulouse. En revanche, la bouche et le menton sont un peu plus énergiques : l'influence des modèles du Ve siècle y est encore sensible, comme dans la belle tête de marbre découverte en 1876 sur l'Acropole d'Athènes[2]. Ces considérations nous persuadent d'attribuer l'Aphrodite de Candie à l'époque de la jeunesse de Praxitèle, c'est-à-dire aux environs de l'an 360. Mais il serait bien téméraire de vouloir l'assigner au maître lui-même ou à quelque artiste de son entourage. Trouvée en Crète, elle a fort bien pu être sculptée en Crète même par un de ces nombreux représentants des écoles insulaires du IVe siècle, dont la Vénus de Milo et la Victoire de Samothrace sont les chefs-d'œuvre. Comme, d'ailleurs, je n'ai point vu l'original et que la reproduction photographique qu'on en a publiée est loin d'être parfaite, je ne prétends point nier qu'il puisse s'agir d'une œuvre hellénistique, copie d'une sculpture de la première moitié du IVe siècle. M. Savignoni a été embarrassé par le diadème, à cause d'une assertion tranchante qu'il a trouvée dans les *Meisterwerke* de M. Furtwaengler (p. 637) : « *Le diadème,* écrivait ce savant, *est tout à fait étranger aux images d'Aphrodite antérieures à l'époque hellénistique ;* en revanche, il est très ordinaire dans les Vénus romaines. » Fort judicieusement, M. Savignoni n'a pas admis cet aphorisme ; mais il aurait pu se convaincre que M. Furtwaengler ne le maintient pas davantage. Dans l'édition anglaise des *Meisterwerke*, on ne lit plus que ceci (p. 389) : « Le diadème est une parure habituelle de Vénus à l'époque romaine et (dans la Vénus de Capoue) il a probablement été ajouté par le copiste. » M. Furtwaengler s'est donc rétracté *tacitement*, et il a bien fait; je signale ici cette divergence de détail entre les deux éditions de son grand ouvrage pour mettre en garde les archéologues contre l'usage exclusif de la première.

C'est encore à cet infatigable M. Furtwaengler que nous devons la publication récente de toute une série de sculptures antiques très importantes qui composent, à Bruxelles, la collection de M. Léon Somzée[3]. Cet amateur, très éclairé et

1. Savignoni, *Monumenti antichi,* t. VIII, pl. I, p. 77.
2. Julius, *Athenische Mittheilungen*, t. I, pl. XIII.
3. *Collection Somzée, Monuments d'art antique,* publiés par Adolf Furtwaengler.

très éclectique, qui possède depuis longtemps quelques admirables spécimens des écoles de peinture flamande et italienne, a profité de la dispersion des collections Ludovisi et Sciarra pour constituer, dans son hôtel de Bruxelles, un musée unique en Belgique, pays où les marbres grecs étaient jusqu'à présent fort rares. J'avais été émerveillé, en 1892, à l'aspect de ces richesses, dont aucune collection parisienne ne pourrait offrir l'équivalent, et j'en avais révélé l'existence aux archéologues, dans un compte rendu, publié en 1894, des *Meisterwerke* de M. Furtwaengler. Mieux que personne, ce savant était désigné pour les décrire et il faut féliciter M. Somzée de lui en avoir confié le soin. Il faut le remercier aussi d'avoir fait le nécessaire pour que la belle publication offerte sous ses auspices aux amis de l'art pût pénétrer dans toutes les bibliothèques sans menacer l'équilibre de leur budget. Plût au ciel qu'il en fût de même du beau catalogue illustré de la glyptothèque de M. Jacobsen, à Ny-Carlsberg, éditée avec un texte français par M. Arndt !



APHRODITE
Statuette du musée de Naples.

Parmi tant d'œuvres intéressantes et excellentes, je dois faire un choix quelque peu arbitraire, désireux surtout de signaler aux amateurs l'importance de l'ensemble. Voici d'abord un torse d'Aphrodite, provenant du palais Sciarra et sculpté en marbre du Pentélique. C'est une des meilleures copies que l'on possède de cette Aphrodite cnidienne de Praxitèle, dont l'influence s'est fait sentir jusqu'aux derniers jours de l'art antique, pour reparaître triomphante au XVe siècle. En regard de ce torse, nous en reproduisons un autre, d'une qualité encore supérieure, en marbre de Paros, dont la provenance exacte n'est pas indiquée. C'est un savoureux chef-d'œuvre, qui fait songer à la Vénus de Milo. M. Furtwaengler a parfaitement reconnu qu'il avait appartenu à une statue de Vénus, représentée debout, demi-nue, tordant ses cheveux et les bras levés. Ce motif nous a été conservé par plusieurs statuettes, découvertes à Pompéi, qui font pressentir l'existence d'un original grec célèbre. Quelques archéologues ont pensé que cet original était la traduction en marbre de l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle. Pour ma part, j'en doute beaucoup et je ne crois pas qu'Apelle ait inventé ce motif, pas plus que celui de l'Aphrodite nue, debout sur une jambe, qu'on a voulu également lui attribuer. M. Furtwaengler, parlant du torse de la collection Somzée, s'exprime ainsi : « Les formes pleines, molles, arrondies, le nombril notamment, qui s'enfonce profondément et la partie qui l'environne, révèlent ce procédé d'exécution qu'on ne commença à appliquer aux corps de femmes qu'à partir de l'époque alexandrine. Les formes de la Cnidienne de Praxitèle présentent un caractère réellement plus ancien. » Je me permets de ne point partager ce sentiment. Plaçant, comme il le fait, la Vénus de Milo aux environs de l'an 100 avant notre ère, M. Furtwaengler sera toujours tenté d'abaisser la date des statues dont le style et la facture rappellent ce chef-d'œuvre. Moi, qui crois la Vénus antérieure à 350, je cède peut-être, sans m'en rendre compte, à une tendance contraire. Mais, à la vérité, ni M. Furtwaengler ni moi ne connaissons assez de statues grecques de femmes nues auxquelles on puisse assigner une date certaine, pour être en état de classer chronologiquement les Vénus de

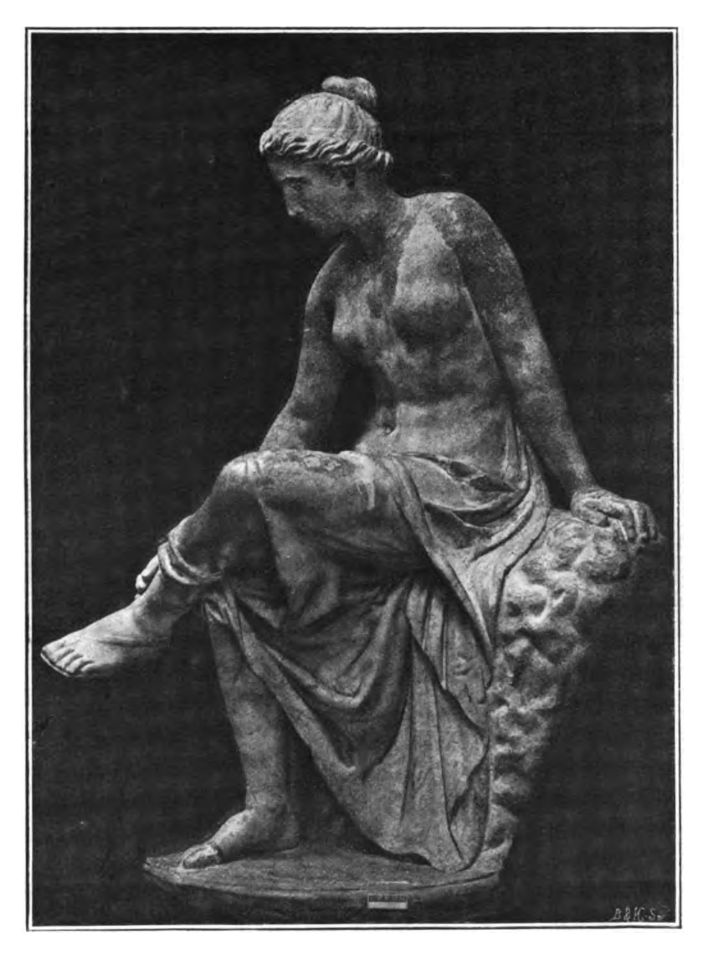
Munich, Bruckmann, 1897. In-fol. avec 43 pl. d'héliogravure. Il y a deux éditions : en français (?) et en allemand.

nos musées d'après le plus ou moins d'« enfoncement » de leur nombril. Observez, d'ailleurs, que les détails de ce genre, dont Morelli a eu raison de souligner l'importance, sont des marques auxquelles on reconnaît l'individualité des artistes, ou, tout au plus, d'un petit groupe d'artistes, mais non pas celle des écoles. Quand Morelli a insisté sur la « largeur des mains » de Raphaël, il n'en a pas fait un caractère de la peinture ombrienne vers 1500, mais bien de Raphaël lui-même, auquel Timoteo della Vite l'avait transmis; à la même époque et dans la même école, on sait assez que Pérugin et Pinturicchio affectionnaient les mains frêles et décharnées. Dans nos études sur l'art antique, où nous opérons sur des copies et non sur des originaux, l'usage des *critères morelliens* est singulièrement périlleux. On ne peut vraiment y recourir en sécurité que lorsqu'il s'agit de discerner dans des ensembles, comme les frises du Parthénon ou d'Halicarnasse, les mains de différents collaborateurs, ou lorsqu'on veut reconnaître ou distinguer — comme l'a fait M. Hartwig — les écritures diverses de peintres céramistes, sur des vases de même époque et de même style.

Je suis, en revanche, bien d'accord avec M. Furtwaengler pour placer à l'époque hellénistique, vers le troisième siècle avant l'ère chrétienne, la charmante statue de jeune fille assise, en marbre de Paros également, que M. Somzée a acquise je ne sais où (les lois restrictives touchant le commerce des antiquités obligent malheureusement à la discrétion). Le motif que reproduit cette figure était très populaire, à en juger par le nombre des répliques que nous en avons conservées. L'une des meilleures, inférieure pourtant à celle de la collection Somzée, a été découverte à Pompéi et se trouve au musée de Naples; le sculpteur romain a placé la main gauche sur une urne et transformé la jeune fille en nymphe. Ici, aucun attribut n'autorise une désignation mythologique; c'est un sujet de genre, traité avec une simplicité exquise et une entente raffinée de la forme. On songe à certaines figurines en terre cuite de Myrina, qui reproduisent des originaux de la même époque et conçus suivant le même idéal. Il est bon d'avertir que la tête, le pied droit et une partie des bras sont des restaurations modernes, exécutées d'ailleurs fort habilement; la draperie, que M. Furtwaengler a raison d'admirer, est entièrement antique.

Nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion, dans ce *Courrier*, de publier des images d'Antinoüs, le favori divinisé de l'empereur Hadrien, dont la mort mystérieuse a été, pour l'art grec expirant, l'occasion d'une dernière renaissance. La plus belle et la plus complète de ces images, objet de l'enthousiasme de Winckelmann au siècle dernier, se dissimulait, depuis de longues années, dans le palais Sciarra, à Rome, après avoir appartenu à la villa Casali, dans les jardins de laquelle on l'avait découverte presque intacte, encore dressée dans une niche qui la protégeait. On ne possédait de cette statue ni un moulage, ni une photographie, ni même une gravure convenable ; le seul document disponible était une planche mal dessinée et mal gravée de la *Raccoltà* de Maffei (1704). Or, voici que tout à coup l'original reparaît à Bruxelles, au fond d'une magnifique salle qui ferait envie à beaucoup de musées publics. M. Somzée doit être félicité, non seulement de l'avoir acquis, mais de nous l'avoir rendu. Qui sait combien de temps encore on lui aurait fait éviter, dans l'inaccessible demeure des Sciarra, ce que Rayet appelait « les regards corrosifs du public » et l'objectif, apparemment chargé de *mal'occhio*, de ces auxiliaires par excellence des archéologues — les photographes?

La statue mesure 2^{m} 355 de haut et n'a presque pas souffert ; seuls, le thyrse, la main gauche et une partie des bras sont modernes. Antinoüs est représenté debout, la tête tournée vers la gauche, tenant dans la main gauche étendue un thyrse dont le pied vient s'appuyer sur le bord de la plinthe. La tête, décorée d'une couronne de lierre, atteste, comme le thyrse et la nébride jetée sur

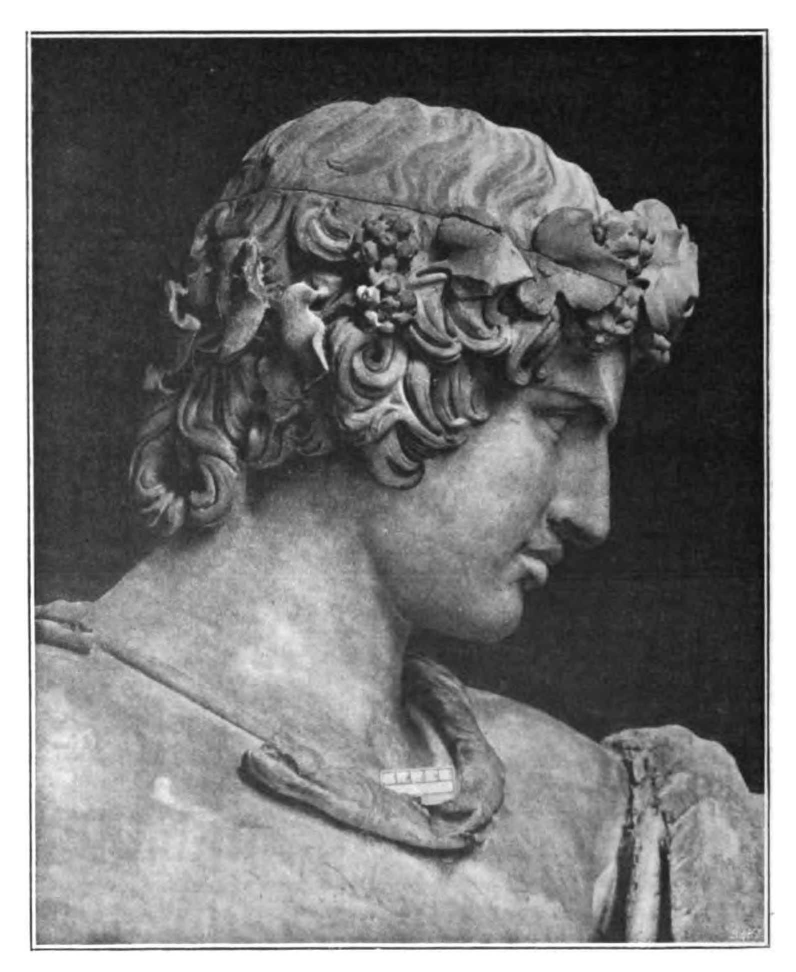


JEUNE FILLE ASSISE

(Collection Somzée.)

l'épaule, que le jeune Bithynien est représenté sous les traits de Bacchus. On sait, en effet, qu'il reçut les honneurs divins en qualité de « nouveau Dionysos », νεὸς Διόνυσος ; s'il est parfois aussi figuré en Osiris, c'est que le syncrétisme gréco-romain avait identifié Osiris à Bacchus. Au sommet de la tête est pratiqué un trou qui servait peut-être, suivant l'ingénieuse hypothèse de l'éditeur, à l'insertion d'une étoile d'or. Dion Cassius rappelle en effet une légende, d'après laquelle l'âme du bel éphèbe se serait échappée sous la forme d'une étoile, qu'Hadrien, entouré de ses astrologues, prétendait plus tard reconnaître au ciel.

Le dernier antiquaire qui ait étudié, dans leur ensemble, les représentations d'Antinoüs, M. Dietrichson, a insisté sur l'influence que les éphèbes de Praxitèle et de son école auraient exercée sur les sculpteurs romains du second siècle. « L'image d'Antinoüs, dit-il, telle qu'elle se montre à nous, par exemple dans la statue du Capitole, a beau être un portrait, elle est cependant une reproduction

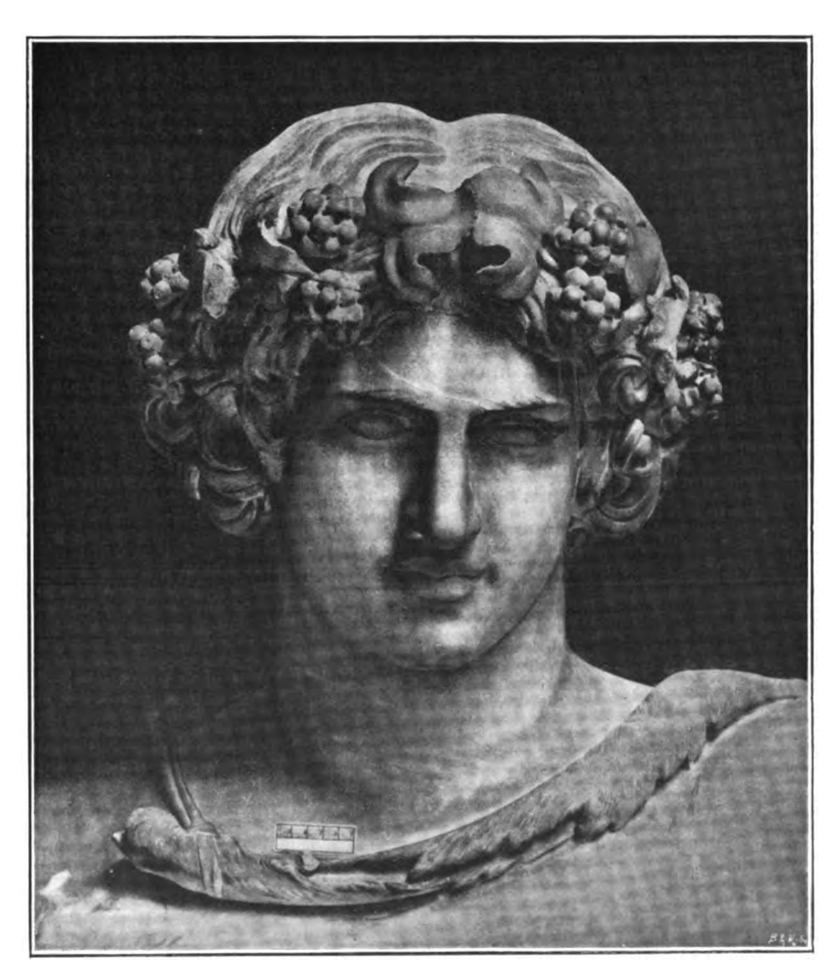


TÊTE D'ANTINOÜS COLOSSAL

(Collection Somzée.)

libre du type hellénique de l'éphèbe, en particulier de celui d'Hermès. Or, cet idéal d'Hermès — la découverte de la statue d'Olympie vient de nous l'apprendre — est une création de Praxitèle et porte toutes les marques de l'art praxitélien. Il est vrai que, dans certaines images, des formes plus rondes et plus pleines accusent l'influence d'un type de Bacchus, comme dans le relief Albani et l'Antinoüs Braschi ; mais cet idéal de Bacchus est dû, comme celui d'Hermès, à Praxitèle. »

Quand M. Dietrichson écrivait cela, en 1884, le monde des archéologues était encore sous l'émotion toute récente de la découverte de l'Hermès de Praxitèle à Olympie. Ce nouveau chef-d'œuvre devenait le point de départ d'une foule de combinaisons, où on lui prêtait le rôle d'un prototype, comme si l'importance qu'il avait prise tout à coup pour les modernes donnait la mesure de la



TÊTE D'ANTINOÜS COLOSSAL

(Collection Somzée.)

valeur que lui auraient assignée les anciens! Évidemment, c'était là le résultat d'une illusion, car l'Hermès d'Olympie n'a été nommé que deux fois par les auteurs [1], et il n'en existe qu'un petit nombre d'imitations, dont aucune ne peut passer pour une réplique. D'ailleurs, en ce qui concerne les images d'Antinoüs, il aurait dû sauter aux yeux de tous que leurs attitudes bien équilibrées et

1. Il serait peut-être plus prudent d'écrire : *une fois*.

leurs proportions un peu massives, surtout dans les régions des épaules et de la poitrine, excluaient, bien loin de la démontrer, toute relation entre ces images et les élégantes créations de Praxitèle; mais les archéologues ont quelquefois des yeux pour ne point voir.

M. Furtwaengler, en 1893, réagit, avec sa sagacité ordinaire, contre l'erreur dont nous venons de parler. Il remarqua qu'il existait une certaine analogie entre la tête de Bologne, considérée par lui comme une copie de celle de l'Athéna Lemnia de Phidias, et le magnifique buste d'Antinoüs qui, de la villa Mondragone, a passé au Louvre. C'est donc dans l'école de Phidias qu'il chercha les modèles auxquels se seraient adressés les sculpteurs d'Antinoüs. Si Winckelmann avait admiré passionément ces images d'Antinoüs, si froides cependant d'exécution, si peu vivantes, c'est qu'il percevait, au travers d'elles, un reflet de l'art incomparable de Phidias.

Dans le texte de la *Collection Somzée,* M. Furtwaengler est revenu sur les mêmes idées et les a précisées encore : « L'attitude du dieu — nous pouvons employer ce terme — est empruntée aux créations des premières années de l'âge d'or de la sculpture grecque. Nous la connaissons notamment grâce à cette statue admirable d'Apollon, du musée des Thermes à Rome, qui remonte peut-être à une œuvre de début de Phidias. Cette dernière est elle-même en rapport avec d'autres productions qui appartiennent au groupe argien d'Hagélaidas.... Toutes les autres statues d'Antinoüs remontent, comme la nôtre, plus ou moins directement où indirectement, à des modèles des premiers temps de la période classique. C'est surtout le calme mélancolique des figures d'Hagélaidas et de son école que les artistes d'Hadrien employaient avec adresse pour représenter cet adolescent, enlevé par une mort prématurée... La tête elle-même doit cette physionomie idéale qui la caractérise à l'étude approfondie de l'art classique et spécialement de l'art de Phidias. Ainsi que je l'ai fait ressortir auparavant, à propos de la tête de l'Antinoüs Mondragone du Louvre, cette belle tête de notre figure dénote une connaissance intime du style de Phidias, que nous révèle la copie d'Athéna Lemnia. »

Tout cela est fort séduisant, et j'ai partagé, pendant quelque temps, l'opinion de M. Furtwaengler. Mais, aujourd'hui, je crois qu'elle est erronée. Voici pourquoi :

La largeur des épaules, ce je ne sais quoi de carré qui distingue les statues d'Antinoüs, rappelle bien plutôt Polyclète que Phidias. Or, si les artistes d'Hadrien avaient pris modèle sur les figures de Polyclète, nous aurions un Antinoüs Diadumène, un Antinoüs Doryphore, vu l'immense réputation dont jouissaient dans l'antiquité ces deux belles figures d'éphèbes de Polyclète : le Doryphore et le Diadumène. Mais aucune imitation de ces figures ne nous est parvenue avec les traits d'Antinoüs.

En second lieu, Antinoüs est généralement représenté sous les traits de Bacchus, alors que ni Phidias, ni Polyclète n'avaient sculpté d'image isolée de ce dieu.

Faut-il alors revenir à l'hypothèse de l'inspiration praxitélienne? Je ne le crois pas davantage.

Pour moi, les statues d'Antinoüs sont le produit naturel, le plus naturel peut-être, de cette école de sculpture gréco-égyptienne qui commença à fleurir

à Alexandrie dès la fin du IVe siècle avant notre ère et dont les images du favori d'Hadrien sont les derniers chefs-d'œuvre.

Depuis quelques années, on a attribué à l'école d'Alexandrie bien des œuvres d'art jusque-là vaguement qualifiées de gréco-romaines : une partie importante des peintures de Pompéi, les bas-reliefs dits *pittoresques*, les types ethnographiques, des sculptures de genre, des caricatures, les pièces d'argenterie ornées de reliefs. Je pense qu'il faut ajouter désormais, à cette liste déjà longue, les images d'Antinoüs.

C'est en Égypte que le jeune Bithynien était mort et qu'on rencontre les premières manifestations du culte étrange dont il fut l'objet. C'est en Égypte qu'une ville, jusque-là nommée Besa, prit et garda le nom d'Antinoüs. C'est en Egypte que fut taillé et pourvu d'hiéroglyphes en son honneur un obélisque qui existe encore. C'est en Égypte — et c'est là le point essentiel — que la religion grecque avait pris un caractère mystique et sombre, que s'étaient développés les types plastiques de Jupiter Infernal et de Bacchus Infernal — Sérapis et Dionysos-Hadès [1]. Trop jeune pour être figuré sous les traits de Sérapis — dont la statue, œuvre de Bryaxis, a été le point de départ de l'école gréco-alexandrine, — Antinoüs reçut des sculpteurs grecs d'Égypte, témoins de la première douleur d'Hadrien, les traits d'un Sérapis juvénile, c'est-à-dire d'un Dionysos-Hadès, qui s'offrent à nous, avec un caractère de majestueuse tristesse, dans le colosse de la collection Somzée [2].

Ces sculpteurs alexandrins, pour représenter Antinoüs en Bacchus Infernal, n'eurent pas besoin de copier des modèles d'Hagélaidas, de Phidias ou de Praxitèle, qui, d'ailleurs, ne pouvaient leur en fournir, la conception de ce dieu leur étant restée étrangère, non moins que celle de Jupiter Sérapis. Ils se contentèrent de suivre la tradition de leur école, remontant au Sérapis de Bryaxis, école originale par les sentiments qu'elle s'efforçait d'exprimer, mais éminemment éclectique dans ses procédés. Grâce à cet éclectisme, les sculpteurs alexandrins, tout comme les Bolonais du XVIIe siècle, s'inspiraient de types créés par Phidias, par Polyclète, par Praxitèle, mais ne copiaient aucun modèle déterminé, pas plus que ne l'ont fait les Carrache ou le Guerchin. Les grandes œuvres du passé formaient pour eux comme un répertoire dans lequel leur éducation artistique leur apprenait à puiser. C'est ce qu'ont fait tous les éclectiques, — et qui dit éclectique ne dit pas copiste. On s'est vraiment habitué à déprécier, jusqu'à l'injustice, l'originalité des artistes gréco-romains. La statue colossale du Nil, œuvre d'un Alexandrin inconnu, ne suffit-elle pas à prouver qu'il y avait, dans ces écoles, autre chose que des réminiscences serviles et une habileté banale de ciseau?

Ce qui manquait le plus à ces artistes, c'est le sentiment de la ligne vivante et du modelé expressif. Qu'on compare un torse quelconque d'Antinoüs à un torse du Ve ou du VIe siècle : ce sont bien les mêmes muscles, les mêmes creux, les mêmes saillies, les mêmes arêtes, car la nature humaine ne change pas; mais tandis qu'à la belle époque, même dans les œuvres de second ordre, les

1. Sur Dionysos-Hadès, voir les remarquables pages de F. Lenormant dans le *Dictionnaire des Antiquités*, t. I, p. 632 et suiv.

2. L'œuvre attique qui se rapproche le plus du type convenu d'Antinoüs est le buste d'Eubouleus découvert à Éleusis et attribué à Praxitèle; ce modèle a probablement passé dans l'école alexandrine. On sait qu'Euboulens est une sorte de Bacchus infernal.

lignes ont la variété et la souplesse des choses vivantes, elles tendent, à l'époque d'Hadrien, et même plus tôt, à devenir géométriques et décoratives. Une surface arrondie n'est jamais assez ronde, une surface plane n'est jamais assez aplanie. Un polissage impitoyable, qui se fait un idéal d'une certaine propreté, râcle et nivelle tout sur son passage. Là même où l'expression générale subsiste, l'accent disparaît. Chef-d'œuvre du IIe siècle et, par suite, si l'on néglige quelques admirables portraits de Caracalla, un des derniers chefs-d'œuvre de l'art antique, l'Antinoüs Somzée offre une démonstration particulièrement éloquente du vice profond dont souffrait la sculpture gréco-romaine. L'art moderne a plusieurs fois traversé de pareilles crises, auxquelles l'apparition périodique de grands novateurs — généralement conspués pour leur peine — a seule pu mettre fin. Il semble que l'art ait une tendance continuelle à perdre le contact de la nature, à se noyer dans la convention, au rebours des espèces domestiques qui tendent à retourner à l'état sauvage. Mais, à y regarder de près, cette convention, cette froideur de l'art, qui triomphe dans les chromolithographies, n'est-elle pas plus voisine de la sauvagerie qu'il ne le paraît d'abord ? L'art des primitifs (je parle des sauvages) et celui des enfants n'est-il pas, au premier chef, conventionnel, géométrique, stylisé ? La vieillesse de l'art est une rechute dans l'enfance. Voyez parmi quelle sorte de gens se recrutent les admirateurs des œuvres *léchées* et glabres des Carlo Dolci, des van der Werff, des Mieris ! Ce sont des hommes dont l'éducation artistique est rudimentaire, pour qui coloriage et couleur, silhouette et forme sont synonymes. Ce sont, au point de vue de l'art, des enfants ou des sauvages. Et voilà pourquoi une statue d'Antinoüs ou une Vénus de Pradier, malgré leurs prétentions au raffinement et à l'élégance, sont des œuvres plus primitives et plus enfantines qu'un torse de Donatello ou de Rodin.

SALOMON REINACH



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.


ART
INDUSTRIEL

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT.



498e Livraison. 3e Période. — Tome Vingtième. 1er Décembre 1898.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

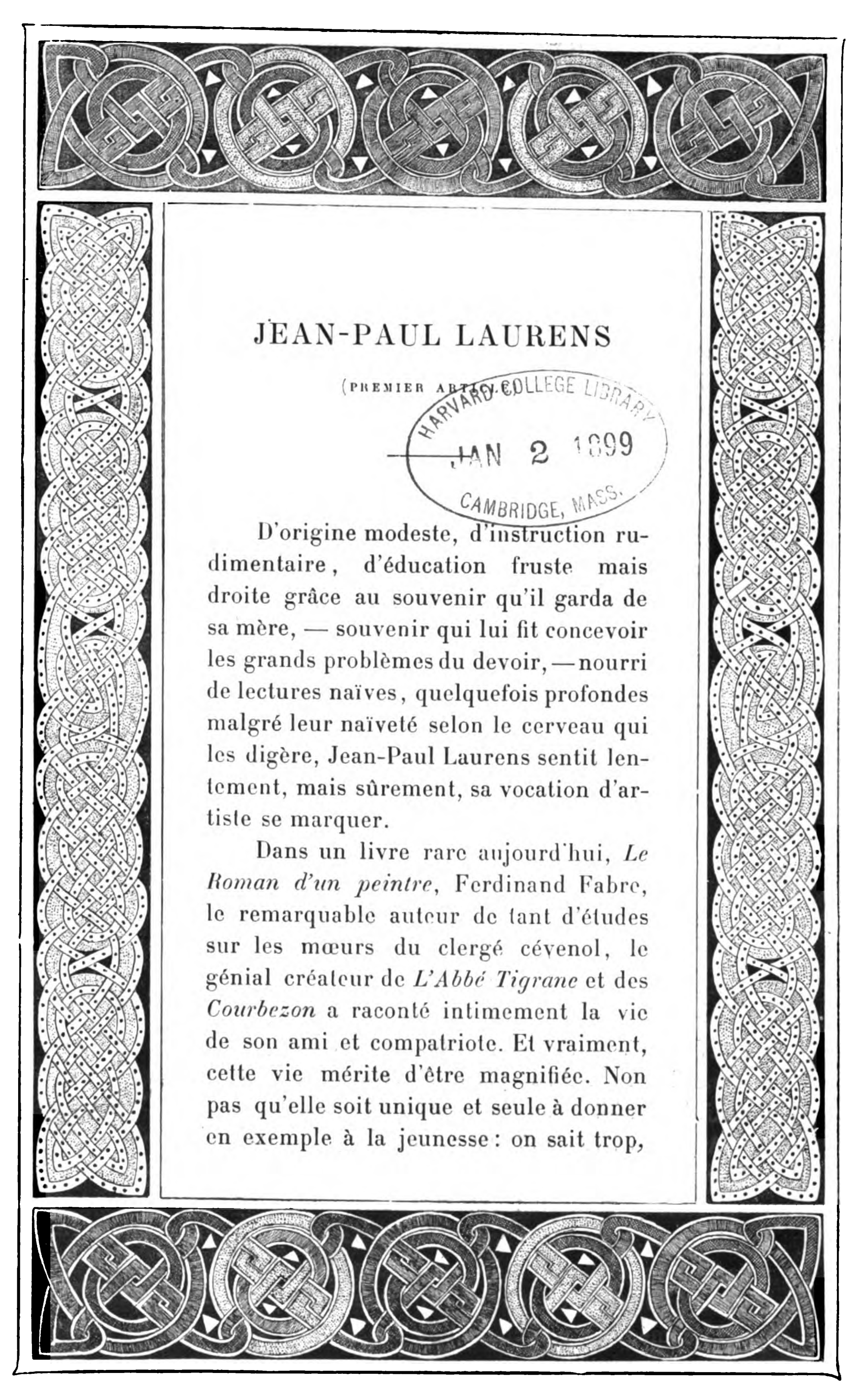
(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er DÉCEMBRE 1898

TEXTE

GRAVURES





JEAN-PAUL LAURENS

(PREMIER ARTICLE.)

D'origine modeste, d'instruction rudimentaire, d'éducation fruste mais droite grâce au souvenir qu'il garda de sa mère, — souvenir qui lui fit concevoir les grands problèmes du devoir, — nourri de lectures naïves, quelquefois profondes malgré leur naïveté selon le cerveau qui les digère, Jean-Paul Laurens sentit lentement, mais sûrement, sa vocation d'artiste se marquer.

Dans un livre rare aujourd'hui, *Le Roman d'un peintre*, Ferdinand Fabre, le remarquable auteur de tant d'études sur les mœurs du clergé cévenol, le génial créateur de *L'Abbé Tigrane* et des *Courbezon* a raconté intimement la vie de son ami et compatriote. Et vraiment, cette vie mérite d'être magnifiée. Non pas qu'elle soit unique et seule à donner en exemple à la jeunesse : on sait trop,

malheureusement qu'à de rares exceptions près, la plupart des broyeurs de couleurs et des manieurs de glaise, dont le front s'ornera plus tard du laurier des victorieux, ont tous eu la misère comme nourrice. De leurs lèvres pourrait sortir le cri superbe de Veuillot à un de ses confrères titrés qui l'avait attaqué : « Je monte du tonneau ; d'où descendez-vous ? »

Mais il y a eu dans la carrière de Jean-Paul Laurens des particularités qu'il était bon qu'on connût. D'où naît la vocation d'un artiste, d'un savant, d'un philosophe? Où est le point de départ, le germe initial?

Ferdinand Fabre nous fixe. « Sa mère, en mourant, avait laissé tomber un livre d'Heures romaines au bord de son lit. L'enfant s'était emparé de ce bouquin, dont la basane s'effiloquait affreusement, et l'avait enfoui dans une des poches de son pantalon, profonde comme un sac. Chaque matin, il emportait la précieuse relique, et, sur le midi, quand les camarades qu'il avait entraînés au loin, las ou repus de mûres, d'arbouses, de micocoules, de prunelles, de toute espèce de fruits des arbres et des haies, se rasaient dans les broussailles pour y sommeiller tranquillement, lui, étendu à demi sur l'herbe, à l'ombre grêle de quelque amandier, *lentus in umbra*, au lieu de s'abandonner aux douceurs de la méridienne, portait à ses yeux bien ouverts les pages du livre d'Heures et les tournait l'une après l'autre, avec des étouffements de cœur qui le firent souvent pleurer. »

Du livre d'Heures abîmé par un long usage, une image se détache, « une misérable estampe de *La Nativité* d'après Carle Vanloo, gravée pour la maison Barbou, de Limoges, par un nommé Jacques Berniquet ».

Et voilà bien le germe initial, puisque Jean-Paul Laurens, sachant à peine tracer des lettres, fut obsédé par le désir de copier cette *Nativité*. Tel, dit-on, Giotto enfant, indiquant au charbon, sur le flanc des rochers, le profil d'une des chèvres du troupeau dont il avait la garde.

A présent, le germe va se développer dans le sillon du hasard, mûrir, donner, après des années et des années, de beaux fruits savoureux. Mais que d'obstacles avant de toucher au but! On dirait vraiment que les premiers chapitres de la vie de Jean-Paul Laurens sont arrachés du *Roman comique* de Scarron ou du *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier. Ce qui prouverait que la peinture, aussi bien que la comédie, a son chariot de Thespis. Voyez, d'après le récit de



ÉTUDE POUR LA MORT DU DUC D'ENGHIEN
PAR M. J.-P. LAURENS

Ferdinand Fabre, la truculente entrée du fantasque personnage qui devait exercer une réelle influence sur notre héros :

« Là-bas, dans les claires buées de l'aube, que le soleil rougissait d'un premier rayon, parurent trois robustes gaillards, dont les bouches rondes, ouvertes comme des gouffres, faisaient un vacarme étourdissant. Derrière ces chanteurs forcenés, un énorme mulet, poilu, ventru, à oreilles pendantes, quelque peu galeuses, traînait un chariot disloqué. Était-ce bien un chariot, cette longue caisse de sapin, souillée de barbouillages immondes, supportée par un essieu criard, tenant de tous les genres de véhicules, du fourgon, du tombereau, de la carriole et n'en représentant aucun ? »

La bande hétéroclite s'arrête devant l'église, ameutant autour d'elle les femmes, les enfants, les chiens du village, enveloppant, cernant, étreignant les nouveaux venus, leur charrette et leur mulet.

« Au large donc, vous autres ! s'écria en zézayant l'un des étrangers, grand escogriffe à barbe noire.

» — Qui êtes-vous ? demanda un indigène, osant faire un pas de plus.

» — On m'appelle l'*Italien*. »

» L'escogriffe, en articulant ces mots, allongea un bras vers le coffre de la charrette et en retira une rapière démesurée.

» Fourquevaux, épouvanté, recula d'une semelle.

» Au même instant, la porte de l'église s'entre-bâilla. Un ecclésiastique passa le nez :

« Monsieur Antonio Buccaferrata ! Monsieur Antonio Buccaferrata ! » cria-t-il alarmé. M. Antonio Buccaferrata salua avec les marques du plus profond respect, puis rejeta sa lame à terre, parmi les mille objets bizarres de la charrette que ses camarades étaient en train de décharger.

» — Mes amis, dit le curé à ses ouailles ahuries, n'ayez pas peur : ces messieurs m'ont été recommandés par Mgr l'archevêque ; ils viennent peindre l'église. Ces messieurs, qui depuis longtemps travaillent dans nos contrées, sont des peintres italiens. »

Voilà comment Jean-Paul Laurens eut pour premier maître M. Antonio Buccaferrata et les frères Pedroja comme camarades. Et, durant de longs mois, il suivit la caravane, faisant les plus durs métiers, sorte d'apprenti, broyant les couleurs et attelant et dételant le mulet, mais sans amertume ni tristesse. Chaque jour lui apprenait quelque chose de nouveau, l'initiait à la manœuvre d'un art qui, quoique grossier, était cependant un enseignement. Le dessin lui devenait familier, le maniement des brosses prenait plus de précision. Déjà, les lois de la couleur lui apparaissaient, des sujets à traiter naissaient dans son cerveau toujours en ébullition. Le terrain, en un mot, était défriché. Vienne une bonne semence et la moisson sortirait joyeusement.

Si Buccaferrata n'était qu'un médiocre praticien, il comprenait pourtant les beautés de la nature, il se rendait compte des effets qu'on peut tirer d'un sujet, de l'émotion ou du tragique qui peut surgir des oppositions d'ombre et de lumière. Et il s'efforçait de faire pénétrer toutes ses idées justes dans le cerveau en éveil de son élève, tout en lui refusant de travailler.

L'enfant s'en irritait et sentait monter en lui un ferment de révolte, si bien qu'un jour, s'étant plaint avec véhémence de l'inaction où le laissait s'endormir son maître, celui-ci dit : « Tu veux t'in-

struire, petit? Eh bien! fouille dans la bibliothèque. » La bibliothèque, c'était le carton aux estampes que Buccaferrata et les frères Pedroja vidaient souvent, pour y trouver les thèmes religieux dont ils enlaidissaient toutes les églises des environs. Pêle-mêle s'y trouvaient : le *Christ au tombeau,* du Titien; *Saint Michel terrassant le démon*, de Raphaël; l'*Apparition de la sainte Vierge à saint Luc et à sainte Christine*, d'Annibal Carrache; l'*Adoration des bergers*, de Ribera; les *Pèlerins d'Emmaüs,* de Rembrandt; la *Mort de saint Bruno*, de Lesueur; et aussi le *Concert*, de Caravage, les *Bergers d'Arcadie*, de Poussin, l'*Arrivée des Moissonneurs*, de Léopold Robert, la *Bataille d'Arbelles*, de Lebrun.

Jean-Paul Laurens choisit le *Concert*, de Caravage, et, à la mine de plomb, il essaya d'en faire une copie. Ce fut son premier travail sérieux. Ce fut aussi sa dernière étape sur la route de douleur que si jeune il avait déjà parcourue. Malgré le contrat qui le liait avec Buccaferrata, il le quitte, vole vers Toulouse, trouve un appui auprès de M. Willemsens, excellent professeur, et de Mme Willemsens, séjourne un temps assez long auprès d'eux, se dégrossit à l'École des Arts, apprend enfin la pratique de la profession qui le tenait aux moëlles, en même temps qu'une touchante sollicitude s'efforce de lui donner cette instruction qui lui avait toujours manqué, et dont l'absence lui aurait rendu presque impossible la réalisation de son rêve le plus cher. Six mois après, Jean-Paul Laurens voyait combler ses vœux : « l'École des Arts lui décernait le prix de peinture et lui ouvrait la route de Paris. »

*
* *

L'excellent peintre qu'est devenu l'apprenti de l'*Italien*, d'Antonio Buccaferrata, est doublé d'un non moins excellent illustrateur. Les bibliophiles lui doivent, entre autres : les superbes dessins pour l'édition de l'*Imitation de Jésus-Christ* publiée par les frères Glady; ceux, hors de pair, des *Récits des temps mérovingiens*, d'Augustin Thierry; de *Faust*, commandés par Jouaust; du *Pape,* de Victor Hugo; de la *Bible internationale* qui s'imprime à Amsterdam, et qui sera illustrée par les plus renommés des peintres de toutes les nations européennes, etc.

Ce qui donne à chacun de ces dessins, composés comme des tableaux, la ligne fièrement cernée, la couleur — oui, la couleur! — l'intensité du drame, l'émotion de la passion, c'est que l'artiste,

d'une conscience rare, s'il s'agit de figures humaines, brosse pour chaque personnage, à larges traits, des études peintes d'après le modèle vivant, études qui lui serviront à établir son dessin définitif.

J'ai précisément là devant les yeux, au moment où j'écris, plusieurs de ces esquisses du maître : saint Jérôme nu, accroupi dans la caverne où il s'était retiré ; un évêque au profil volontaire, aux lèvres serrées, menaçant de sa dextre, nouveau Prétextat, une Frédégonde inassouvie de crimes ; un autre évêque agenouillé, vu de dos et laissant deviner la belle ordonnance de draperies savamment disposées ; un chef de Huns détaché de la suite d'Attila.

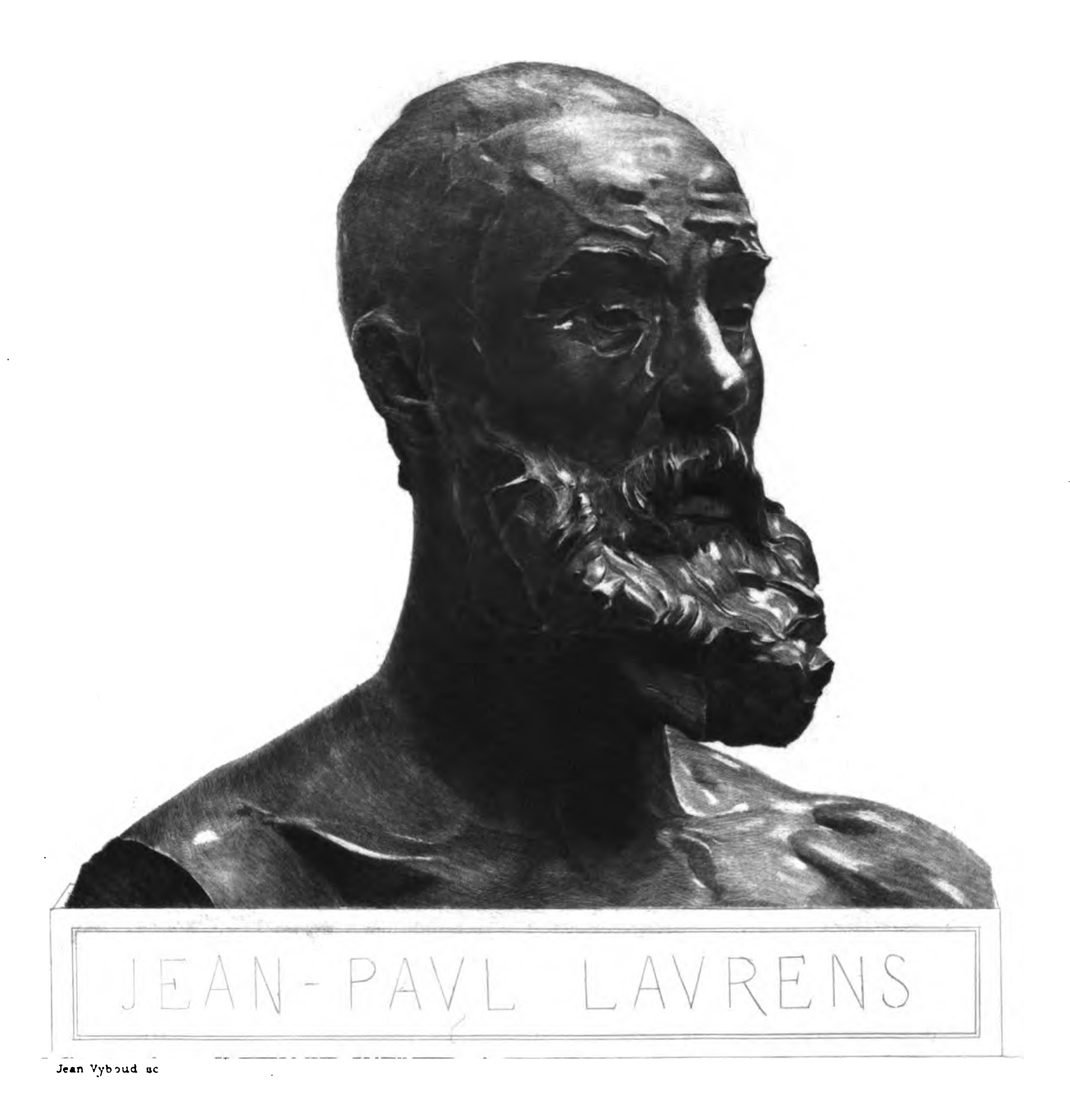
Tous ces morceaux, où se montrent la science du dessin — non pas du dessin sec et froid, mais du dessin large et gras, — la profondeur des pensées empreintes sur les physionomies, la souplesse de l'exécution, sont enlevés avec une fougue presque farouche. Il semble que le peintre ait lutté avec la pâte comme le sculpteur lutte avec la glaise. Le coup de pouce s'y est imprimé.

Quand on connaît l'homme, on comprend mieux son art et on apprécie davantage la belle suite de tableaux qu'il nous a donnée depuis plus de trente ans. Il y a, physiquement, en Jean-Paul Laurens, quelque chose, un point d'atavisme, qui le rattache à ses grands aïeux de la Renaissance, à ces peintres, à ces sculpteurs qui portaient au flanc l'épée des condottiere, étaient en même temps des hommes d'action violente et des hommes de pensée, des chercheurs de dangers et des chercheurs d'idéal.

Regardez ce magistral portrait, gravé par M. Vyboud, d'une pointe si personnelle, d'après le célèbre buste de Rodin. Étudiez la construction de cette tête pleine de caractère; remarquez la ligne tourmentée du nez, la décision de la bouche noyée dans une barbe frisottante, le front vaste et méditatif bossué de deux protubérances jumelles, le regard profond, ardent et pourtant réfléchi. On dirait aussi bien le buste d'un savant, d'un philosophe, que le buste de Michel-Ange, car Jean-Paul Laurens est de la parenté artistique du peintre du *Jugement dernier*, à qui, du reste, il ressemble.

C'est dans son atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, comme au musée du Luxembourg, qu'on peut le voir, ce buste, fondu à cire perdue par Gonon, en un bronze à la patine florentine. Il est là, vivant de la vie des chefs-d'œuvre, comme le dieu lare d'un lieu de réflexion, de longs pensers, de sourdes luttes, de décevants combats, d'espoirs longuement caressés et si difficilement réalisés au gré de celui qui les conçut.





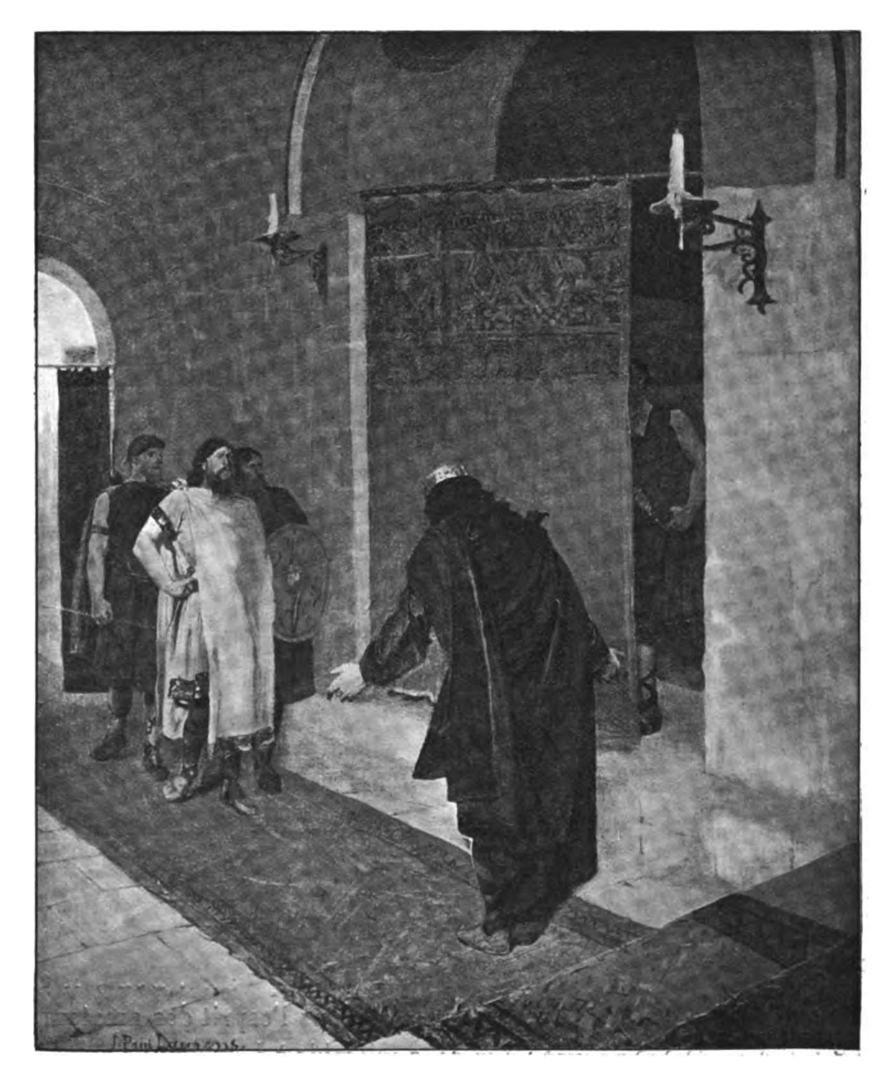
Jean Vyboud sc

Buste en bronze par M Rodin

(Musée du Luxembourg)

Imp Ch. Wittmann

C'est là que j'aime à m'oublier le dimanche matin, jour où Jean-Paul Laurens reçoit ses amis et ses nombreux élèves. Entre deux cigarettes, le peintre, très alerte, très vivant, cause sobrement, sans



LE GUET-APENS DE THIERRY II, PAR M. J.-P. LAURENS

mots à panache, et trouve des accents d'autant plus éloquents qu'ils puisent leur éloquence dans la simplicité lapidaire de la phrase. Malgré la gravité de son accueil, le maître réchauffe les timidités et jette, avec une expression de terroir, comme un rayon du soleil de son Midi dans la conversation.

Avec ses amis, il est plein d'entrain, il se donne tout entier; avec ses élèves venant craintivemant, des essais sous le bras enveloppés d'une serge ou d'un journal, soumettre leurs travaux, il est bon, mais rude, sobre de louanges qui pourraient donner trop d'illusions à ces débutants. Il essaie plutôt de les décourager, leur montrant combien l'art est ingrat, par quels déboires et quelles luttes il faut passer avant d'arriver au succès; combien précaire est la vie pour ceux qui ne sont pas préparés à ses déceptions, et tout cela dit posément, avec la gravité qui convient aux éducateurs d'âmes.

L'élève ainsi conseillé paraît inquiet, incertain de ce qu'il doit faire. Le grand inconnu, le sphinx qui seul connaît les secrets de l'avenir, se dresse soudain devant lui.

Le maître, plus d'une fois, après ses consultations données à ceux qu'il protège d'une si bienveillante sollicitude, a l'air de s'attrister; une barre mélancolique traverse son front. Il semble qu'il y ait en lui une sorte de regret des vérités cruelles qu'il a cru nécessaire d'énoncer.

Ah ! c'est que, sans doute, chargé de succès, couronné de célébrité, il se rappelle toutes les affres de sa jeunesse, toutes les pierres, toutes les ronces qui ont blessé ses pieds, déchiré ses membres, fait ployer ses genoux sur le chemin du dur calvaire où sa vocation l'avait poussé. Souvenirs de Fourquevaux ! années de misère ! vous reparaissez sans doute vivants à son esprit.

* * *

Jean-Paul Laurens compte à son actif des pages qui le garderont de l'oubli. Il serait donc puéril de récrire sa biographie et de rappeler ses tableaux par ordre chronologique. Depuis plus d'un quart de siècle, les salonniers ont inscrit son nom sur leurs tablettes, donné les titres de ses œuvres, signalé leurs qualités. Donc, il est classé, hors concours aux expositions et dans l'esprit des amateurs. Il y a une autre constatation à faire, applicable à Jean-Paul Laurens, aussi bien qu'à Puvis de Chavannes et à Gustave Moreau. Ces artistes furent, tout de suite, dès leurs premières manifestations, « quelqu'un ».

Or, être « quelqu'un » parmi les peintres qui illustrèrent le siècle pleurant la mort de David et saluant Géricault, ce siècle qui pressentit, sans les deviner tout d'abord, les révolutionnaires qui furent à la peinture ce que Victor Hugo fut à la poésie; qui put posséder sans

les admirer et Delacroix et Rude ; qui fut conduit vers les autels classiques par David et par Ingres ; qui compta parmi ses aventuriers les plus illustres, ses coloristes les plus ardents, ses naturistes les plus sincères, et Bonington, et Devéria, et Jules Dupré, et Corot, et Daubigny, et Rousseau, et Troyon, et Millet, — c'est là un titre que tout le monde peut ambitionner, mais que peu de peintres peuvent justifier.

Nous ne pouvons pas nous dissimuler que si ce siècle a eu son



FRAGMENT DES « HOMMES DU SAINT-OFFICE »
PAR M. J.-P. LAURENS

mouvement ascensionnel de 1825 à 1850, les générations qui ont suivi ont descendu graduellement et fatalement la pente qui ramène à la base. Il ne pouvait en être autrement. En bas, on aspire à monter ; en haut, on cherche des horizons moins vertigineux.

En 1830, on renversait un trône, on ridiculisait tout un passé littéraire, toute une poésie surannée. Un jour non encore entrevu se levait pour éclairer des soumissions profondes et des rébellions non moins âpres. De là, des combats dont un Homère eût pu chanter les fortunes diverses. Si les uns se vouaient au romantisme, la main appuyée sur la préface de *Cromwell*, d'autres s'étaient provoqués

devant le *Saint Symphorien* d'Ingres. Le *Radeau de la Méduse* et la *Barque de Dante* avaient bondi sur des flots chargés de tempête. Il semblait qu'on entendît se croiser dans l'air des fers menaçants.

Quand Jean-Paul Laurens se voua à la peinture par des vœux éternels et parce que, dans son cœur et sur ses lèvres, jaillissait le « Je crois » de Pauline, le trouble était partout, l'inquiétude régnait en maîtresse dans les âmes. *La Mort de Tibère* (1864) apparaissait une année après le fameux Salon des refusés, ce Salon où Manet, Harpignies, Chintreuil, Whistler et sa *Femme en blanc*, Fantin-Latour et Feyen-Perrin subissaient l'ostracisme du jury.

Que choisir ? Vers quelle école se diriger ? A quel maître demander des conseils ? Quelle voie suivre, enfin ? Jean-Paul Laurens subit l'impulsion propre de ses idées, rêva de donner une forme tangible aux récits, aux légendes qui avaient hanté son enfance, alors que, déjà, la lecture le passionnait. Il pensa qu'il serait intéressant de transcrire sur la toile les sombres et souvent sanglantes pages des mémorialistes ; il pressentit la signification du beau mot de Michelet : « L'histoire est une résurrection ». Et, de ce jour-là, rien ne le fit dévier du chemin qu'il s'était juré de parcourir. Dans diverses manifestations, qui ne se localisaient pas dans une époque déterminée, qui étaient comme la résultante des entraînements de sa nature pour des thèmes violents, écrits d'une langue plus mâle et marquées d'une vigueur farouche, il rappela Zurbaran et Ribera. Le pathétique y éclate, tant dans le choix des sujets que dans la fièvre qui dirige sa main.

Mais ce beau désordre d'une imagination surchauffée et d'une brosse inquiète va se calmer, s'assagir, et le peintre sera humain à la manière de Shakespeare en racontant *La Mort du duc d'Enghien*, fusillé dans les fossés du donjon de Vincennes, et *L'Exhumation du pape Formose*. A cette date, Jean-Paul Laurens entre absolument dans la peinture d'histoire. A chacun des envois au Salon qui suivront les précédents, son talent déjà mûr s'accentuera encore, s'élèvera, gagnera en puissance et en pénétration. *La Piscine de Bethsaïda* (1873) avait pour inspirateurs saint Jean et dom Calmet, dont la pitié et la douleur pénétrèrent le traducteur.

Rien n'est indifférent pour celui qui plonge dans la nuit des siècles, qui remue les cendres refroidies du passé. Un mot qui a des allures de mystère, une phrase qui paraît énigmatique, un vestige retrouvé dont on cherche à découvrir l'origine, toutes ces choses surexcitent l'imagination et font que le chercheur n'a de

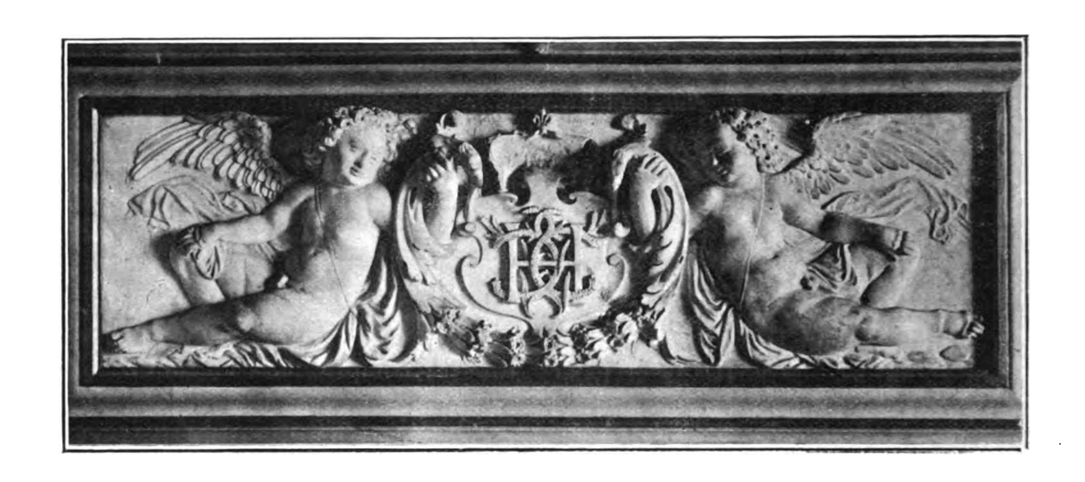
repos qu'il n'ait trouvé la clef du mot, la signification de la phrase, l'objet auquel a appartenu le vestige; et, dès qu'il a trouvé, il restitue l'ensemble avec le fragment, tout comme un Cuvier reconstitue un mastodonte avec une partie de mâchoire. Il y a un peu du voyant dans ces exhumateurs. Tel Michelet, faisant palpiter sous les yeux, de ses mots sibyllins, le Palais-Royal du Directoire, avec une gravure de Boilly représentant un muscadin.

Jean-Paul Laurens a de même recherché des vestiges, pour les rendre palpitants, dans les mémorialistes, dans les Pères de l'Église, dans l'histoire des Papes, dans la Vie des Saints. Quelquefois, il a trouvé plus que des vestiges ; il a trouvé des faits rapprochés de nous, sur des pages encore chaudes du sang qui les souille, et il les a jetés frémissants en des toiles tragiques, comme cette *Mort du duc d'Enghien,* que je citais tout à l'heure, comme *Les Derniers moments de Maximilien, empereur du Mexique*, comme *La petite de Bonchamps devant le tribunal révolutionnaire*.

E. MONTROSIER

(*La suite prochainement.*)





QUELQUES BUSTES ET STATUES DU ROI HENRI IV



Il y a peu de types plus répandus et plus populaires que celui du roi Henri ; le type est, d'ailleurs, en général à peu près immuable : le règne ayant été assez court, les effigies officielles n'ont pas varié beaucoup et nous ne voyons guère qu'un Henri IV, tandis que notre imagination peut choisir entre bien des Louis XIII et des Louis XIV.

Si cependant l'on examine de près les documents contemporains, on s'aperçoit que la plupart des portraits peints ou gravés du roi Henri peuvent se diviser en deux groupes distincts. Le premier représente le roi plutôt jeune, la figure maigre, la barbe courte, l'air cavalier, les yeux moqueurs et le sourire légèrement sardonique, l'ensemble assez fin et comme aigu ; c'est le Henri IV des années de lutte, jusque vers 1599. Il y a d'admirables spécimens de ce type dans les crayons de la fin du xvi[e] siècle et dans l'œuvre de Thomas de Leu. Dans le second groupe, qui représente plutôt le roi heureux et prospère de 1605, la figure s'est comme épanouie, l'ironie du sourire s'est atténuée, l'expression est plus pleine de bonne grâce et de bonne humeur ; la barbe un peu plus longue, et comme ondée, fait une sorte de cadre soyeux à un sourire aimable et accueillant ; c'est le type classique,

celui du portrait de Pourbus au Louvre, celui que Rubens adoptera d'après Guillaume Dupré, celui que nous voyons enfin sur un fort beau portrait de Bunel, gravé par Thomas de Leu.

En sculpture aussi, bien que nous ayons fort peu d'œuvres antérieures à la période brillante du règne, les mêmes différences se remarquent dans l'ensemble des représentations du roi qui peuvent se grouper de la même façon : d'une part, le type de l'*Henri IV* de Jacquet dit Grenoble, à Fontainebleau, celui que nous retrouvons aussi dans une superbe tête de bronze du musée du Louvre, sur laquelle nous voudrions insister ici particulièrement ; d'autre part, le type des dernières années, celui de l'apothéose et de la postérité, représenté principalement par deux œuvres d'un artiste assez peu connu, mais très digne de notre attention, Barthélemy Tremblay, et par les images de cire exécutées à l'occasion des funérailles. Ces images ont déjà été plusieurs fois étudiées ici même, mais nous avons quelques indications nouvelles à fournir à leur sujet[1].

Les sculpteurs qui travaillèrent pour Henri IV étaient pour la plupart imprégnés d'un esprit réaliste trop exact et trop consciencieux pour avoir manqué de noter successivement et scrupuleusement les différences que les années introduisirent dans la physionomie du roi. Le plus grand d'entre eux, Guillaume Dupré, qui travailla pour le roi de 1597 à 1610, nous en a donné une preuve dans ses admirables médailles, que l'on ne peut s'empêcher de citer quand on parle de l'iconographie de Henri IV, mais dont nous ne nous occuperons ici que comme termes de comparaison. Quant à la statue du roi exécutée par ce médiocre académicien de Florence, ce Francheville, attiré en France pour le malheur de l'art français, elle est, au point de vue de l'iconographie, quantité négligeable : c'est un mannequin pompeux et vide.

C'est en 1599 que fut exécutée à Fontainebleau la *Belle Cheminée* de la Grande salle, sorte de monument triomphal élevé à la gloire du roi vainqueur et pacificateur[2]. Sur cette cheminée figurait, comme l'on sait, une statue équestre de Henri IV « en demi-relief », due au sculpteur Jacquet dit Grenoble. L'ensemble du monument a été démoli : la statue, bien qu'inscrite sur les inventaires

1. Cf. notamment G. Bapst, *Le Masque de Henri IV* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, 1891, p. 288-297).

2. Cf. l'inscription donnée par le P. Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, p. 139.

des Musées nationaux, a été oubliée jadis à Fontainebleau, où elle a pris place sur une cheminée moderne insignifiante, tandis que certains fragments, mêlés à des additions de style Louis-Philippe, constituaient tant bien que mal la cheminée de la salle des Gardes.

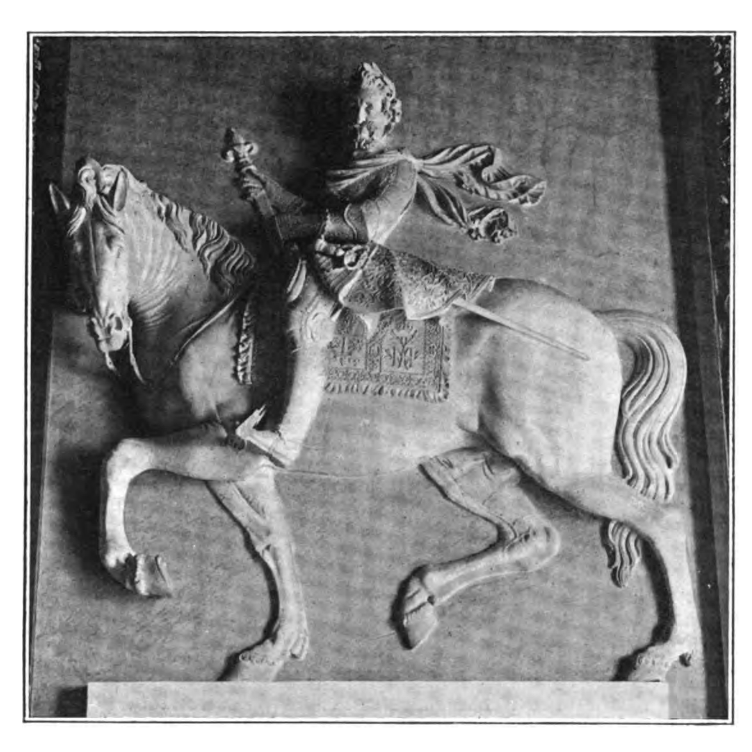
Cette statue est l'une des œuvres les plus caractéristiques du réalisme de cette époque. Le roi est représenté dans son armure vraie des jours de parade, coupée par l'écharpe blanche qui flotte au vent. La housse du cheval est d'une virtuosité d'exécution frappante. Mais ce qui nous intéresse principalement ici, c'est la tête du roi. Nous l'avons étudiée du plus près que nous avons pu, et cette barbe carrée en éventail, ce nez aigu et un peu tombant, presque comme dans les crayons, bien différent du nez large et puissant que lui fera Dupré et qu'il finira sans doute par avoir, ces yeux même, dont la prunelle un peu tournée regarde droit cependant, la tête étant légèrement inclinée, tout cela nous rappelle directement le bronze du Louvre que nous signalions tout à l'heure.

Si l'on avait un moulage de la tête de Fontainebleau, le rapprochement qu'on en pourrait faire avec celle du Louvre serait, nous n'en doutons pas, très instructif. La comparaison des deux profils, telle que nous l'a permis l'examen des photographies, nous paraît déjà très convaincante. La courbure du nez très nette et très accusée, la disposition de la barbe et des mèches de cheveux, leur facture, la place et la forme de la couronne de lauriers, le regard oblique enfin, qui étonne dans la tête du Louvre, placée comme elle est, et qui s'explique parfaitement, si on la suppose inclinée comme celle de Fontainebleau, tout nous paraît affirmer, entre les deux œuvres, un lien de parenté certain. Notre bronze du Louvre est-il une réplique, un surmoulage, une maquette ou une cire jetée en fonte? Nous ne pouvons le dire exactement. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce bronze a été repris avec amour par une main d'artiste, qui en a accentué, précisé tous les détails, et qui lui a donné cet aspect vibrant qui saisit au premier coup d'œil.

Le bronze du Louvre n'est pas d'ailleurs la seule épreuve que nous connaissions de cette tête sans buste de notre personnage. Il existait dans la collection Luzarche, à Tours, une tête de bronze laurée représentant Henri IV. Elle a figuré à l'Exposition des portraits nationaux de 1878[1] et aux expositions rétrospectives de Tours de 1873 et 1881. Elle se trouve actuellement chez M. Porcherot, à la Bechel-

1. Cf. H. Jouin, *Catalogue de l'Exposition des portraits nationaux de 1878*, n° 121, p. 28.

lerie, près Tours, où l'obligeance de son possesseur nous a permis de l'examiner récemment. Nous n'avons pas de renseignements sur son origine exacte, pas plus du reste que pour le bronze du Louvre, qui fut acheté en 1856 à un marchand. Mais ce dont nous sommes certain, c'est qu'il s'agit bien là de la même œuvre. La fonte de Tours, très probablement ancienne aussi, présente exactement les mêmes



HENRI IV, PAR MATHIEU JACQUET DIT GRENOBLE

Statue équestre en marbre provenant de la Belle Cheminée de Fontainebleau.

(Palais de Fontainebleau.)

dimensions que celle du Louvre. Elle est d'une belle patine verdâtre, assez différente de la patine noire que nous voyons au Louvre. Quelques légers détails diffèrent dans l'arrangement des mèches de la barbe et des cheveux, dans les feuilles et les baies de la couronne de lauriers. Ainsi, il y a un jour entre les deux feuilles formant le sommet de cette couronne. Mais la principale différence vient de ce que la fonte est moins réussie, moins soignée ; elle présente quelques accidents, quelques bavures et n'a pas été reprise, précisée, accentuée après coup comme celle de notre musée. Il est à remarquer, par exemple, que la prunelle des yeux est à peine indiquée d'un trait

rapide, tandis que les cercles concentriques en sont précisés au Louvre avec une netteté étonnante. Cela pourrait donc être une épreuve sortie également de l'atelier de l'artiste, mais inférieure à la nôtre.

Cette tête est, à coup sûr, avec la statue de Fontainebleau, un des plus beaux, des plus vivants portraits que nous ayons de Henri IV. Nous l'y voyons paraître, comme dans les crayons de sa jeunesse, avec sa physionomie pleine d'entrain et de verve, avec tout ce que sa figure comme son caractère avait de brillant, de pétillant et de séduisant en somme, et si nos hypothèses sont justes, c'est à Mathieu Jacquet dit Grenoble, l'auteur de la grande statue, peut-être à l'un de ses fils ou de ses élèves, mais sans conteste à un grand artiste, qu'il faudrait attribuer cette œuvre excellente.

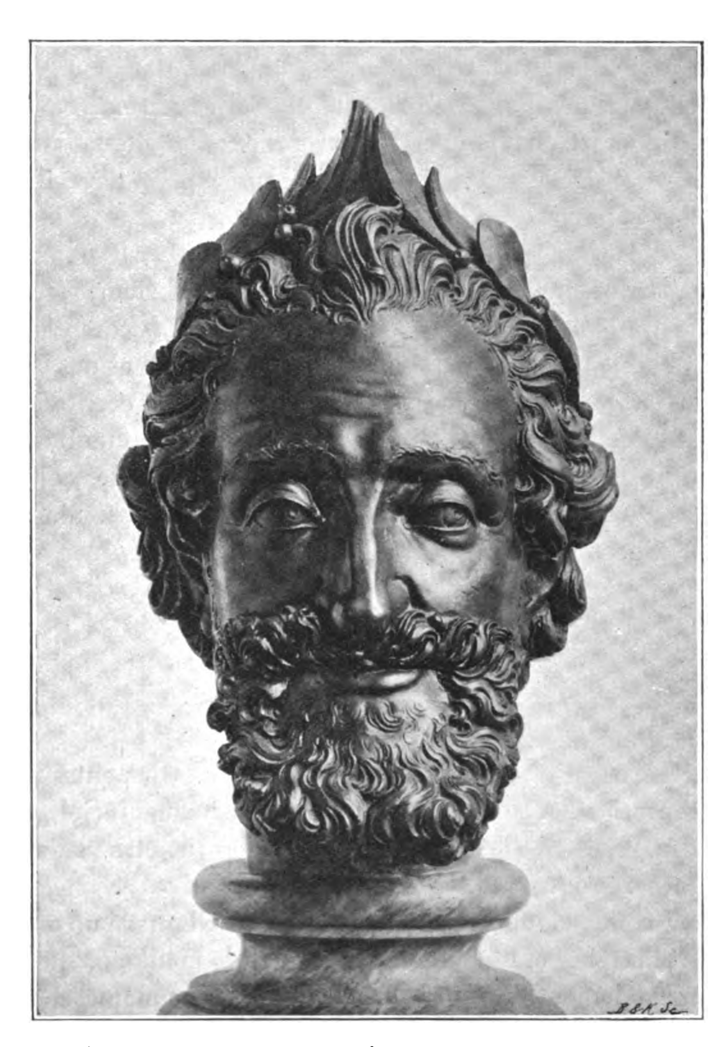
Quelques autres sculptures se rattachent aussi à ce premier type. Tel est le buste colossal qui figure aujourd'hui dans la cheminée formée avec les débris de celle de la Grande salle à Fontainebleau. Nous serions assez disposé à croire que ce buste n'est autre que celui qui, selon le P. Dan[1], ornait jadis le Dôme de la Volière, bâti sous Henri IV et démoli sous Louis XV. Nous savons que les Jacquet travaillèrent beaucoup à Fontainebleau et nous serions porté à attribuer ce morceau à l'un d'eux. Il présente, il est vrai, une manière moins énergique et un peu affadie de traiter la physionomie. Le nez pourtant est sensiblement analogue, et la barbe carrée en éventail, avec la moustache retroussée, exécutée également en petits paquets de mèches très saillants, la façon aussi d'indiquer les sourcils, le rapprochent bien des œuvres précédentes. Quant au travesti antique, il ne faut pas trop nous en étonner : les Jacquet étaient aussi bien susceptibles d'antiquomanie que beaucoup de leurs contemporains ; il n'en faudrait pour preuve que le petit bas-relief de la bataille d'Ivry venant de la *Belle Cheminée*, aujourd'hui au Louvre. Le roi y est déguisé à la romaine et on y voit dans le ciel un Jupiter bien extravagant.

A côté de ce dernier ouvrage, il nous faut mentionner ici un autre petit bas-relief, qui n'est pas sans analogie avec celui du Louvre, mais dont les origines sont assez obscures. Il se trouve actuellement au château de Pau, envoyé sans doute par Lenoir[2]. Proviendrait-il

1. P. Dan, *op. cit.*, p. 159.

2. Lenoir avait arrangé, dans le piédestal de la statue de Henri IV par Francheville, envoyée plus tard à Pau, un petit bas-relief représentant Henri IV à cheval. Nous avions pensé que c'était celui-là qui avait passé à Pau avec la statue.

de Fontainebleau et de ce cabinet des appartements de la reine où, selon le P. Dan[1], on voyait la série des douze Césars à cheval et, sur la cheminée, le roi Henri également à cheval « et de même ordre que



TÊTE DE HENRI IV, ATTRIBUÉE A JACQUET DIT GRENOBLE

Bronze (Musée du Louvre).

les précédents »? L'exécution fine et nerveuse, mais très facile, la façon surtout de comprendre le cheval y sont assez différentes de ce

Mais il nous semble prouvé que le bas-relief en question était celui de Jacquet, aujourd'hui au Louvre. Cf. *Catal. Lenoir*, an X, nº 113, et *Musée des Monuments français*, III, p. 137; — Courajod, *Journal de Lenoir*, I, p. 85-187.

1. *Op. cit.*, p. 144.

que nous connaissons de Jacquet, mais le costume est à peu près le même que celui du bas-relief du Louvre, et la tête enfin se rattache assez bien à ce genre de figures dont nous venons d'examiner quelques types. Il est difficile cependant de rien affirmer; mais, à coup sûr, l'inventaire du château de Pau ne promet guère de donner la solution juste lorsqu'il attribue ce monument à Germain Pilon, et encore moins lorsqu'il prétend que cette soi-disant œuvre de Germain Pilon, mort en 1590, est une reproduction de la statue de l'hôtel de ville de Paris, laquelle fut exécutée par Pierre Biard, et cela dix-sept ans après la mort de Pilon.

Nous avons cité plus haut le nom de Barthélemy Tremblay, qui, entre 1597 et 1610, figure assez souvent sur les comptes parmi les sculpteurs du roi, à côté de Prieur, de Biard et des Jacquet. Mais nous n'avons presque rien à attribuer avec certitude à cet artiste, et nous ignorerions même complètement sa manière, si un très beau buste en bronze, conservé aujourd'hui dans les collections de Mme Édouard André, ne portait, sur un cartouche fondu avec le piédestal, l'inscription suivante :

Voicy l'invinsible monarque
Soubz qui l'univers a tremblé
Et qui revit malgré la Parque
En cest ouvrage de Tramblé.

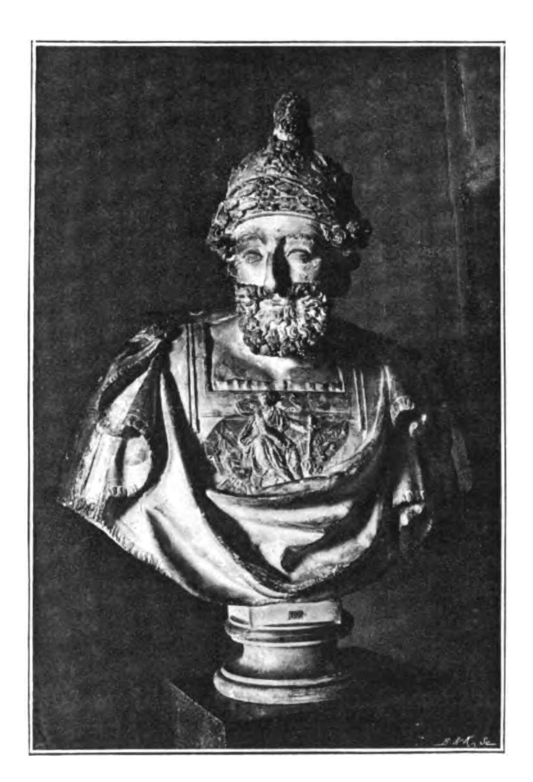
Quelle en est l'origine? nous l'ignorons. On peut supposer, d'après l'inscription, que ce fut une sorte de buste officiel, exécuté après la mort du roi et dont on multiplia peut-être, suivant les besoins, les répliques et les copies.

Parmi celles-ci, on conserve au musée du Louvre un buste en marbre fort célèbre et répandu à l'infini par le moulage, qui reproduit assez fidèlement l'original de Mme André [1]. Les mêmes détails s'y retrouvent à peu près, sauf ceux dont le marbre ne pouvait rendre la finesse et l'élégance; mais le travail en est tellement différent, tellement inférieur, que l'on a peine à y reconnaître la même main d'artiste.

C'est peut-être aussi une de ces répliques ou copies contemporaines, que nous offre un buste en bronze conservé dans les collections royales de Windsor et publié récemment par M. Frederick

1. Ce buste devait provenir de la salle des Antiques au Louvre. Il passa chez Lenoir, puis revint au Musée du roi. Cf. Courajod, *Al. Lenoir*, I, 188. C'est le n° 273 du *Catalogue sommaire des sculptures modernes.*

S. Robinson, dans le *Magazine of Art*[1]. L'auteur de l'article en attribue la paternité à « un artiste français ou peut-être flamand de l'école de Barthélemy Prieur » et admire la beauté et le fini du travail de l'armure. D'après la reproduction qu'en donne le journal anglais, c'est tout à fait le type de l'*Henri IV* de Tremblay, plus près même du marbre du Louvre que du bronze de Mme André. Pourtant



BUSTE DE HENRI IV (ÉCOLE DE JACQUET)

D'après un moulage (Fontainebleau).

l'exécution de l'armure et de l'écharpe nous paraît supérieure à ce qu'elle est au Louvre, et c'est une des raisons qui nous empêcheraient peut-être de songer à une simple reproduction moderne du célèbre buste. Mais il est prudent toutefois de se tenir sur la réserve.

Un fort vilain buste, que l'on voit au musée de Toulouse et qui avait sans doute servi à décorer quelque édifice de la ville, aurait peut-être la prétention de se rattacher au même modèle. Mais il est, celui-là, beaucoup plus que médiocre et à coup sûr très postérieur.

Quant au grand buste de bronze, nous ne savons rien du che-

1. *Magazine of Art*, juin 1897 ; *The royal collections*, p. 109 et 119.

min qu'il parcourut avant de figurer, en 1873, dans une exposition rétrospective de Tours ; il appartenait alors à M. le baron de Chabrefy, au château de Valmer[1]. Palustre le décrivit dans le catalogue de l'exposition et Darcel le signala dans la *Gazette des Beaux-Arts*[2], en le comparant au *Charles IX* de la collection Pourtalès. Il fut vendu dans la suite : Courajod le vit en 1883, et, cette année là même, M. de Kermaingant le signala aux Antiquaires[3]. Il est entré depuis chez Mme André, où il fait fort bonne figure, même au milieu des chefs-d'œuvre qui l'entourent[4].

C'est, en effet, un morceau excellent et d'une valeur d'art tout à fait rare. Le type du roi n'est plus le même que celui que nous avons vu tout à l'heure dans les œuvres de Jacquet; l'exécution aussi en est fort différente, moins nerveuse et moins heurtée. Elle est d'une admirable souplesse et en même temps d'une précision, d'une finesse dans le rendu des détails tout à fait remarquables.

C'est bien la manière caractéristique d'une partie tout au moins des artistes de cette époque; la vérité d'ensemble ne leur suffit pas ; il leur faut, comme à un Dürer ou à un Holbein, l'exactitude minutieuse et pénétrante; le bronze de *Henri IV* en est un exemple frappant. La barbe, les cheveux, tous les détails de l'armure extrêmement riche, les franges de l'écharpe et les serpents de la Gorgone qui s'étale sur la poitrine y sont traités avec un soin scrupuleux ; et cela ne nuit nullement à l'ensemble de l'œuvre, à l'expression calme, heureuse et souriante de celui que le peuple se plut à appeler « le bon roi ».

C'est exactement la même physionomie que l'on retrouve dans une grande statue en pied de Henri IV qui se voit aujourd'hui au musée du Louvre[5]. Or, il est à peu près certain, d'autre part, que c'est à notre Tremblay qu'il convient de donner cette seconde œuvre, malgré l'attribution traditionnelle à Barthélemy Prieur. Son histoire et ses origines avaient été élucidées par Courajod, qui l'avait fait revenir de Versailles et qui, peu de temps avant sa mort, en avait

1. Cf. *Catalogue de l'Exposition rétrospective de Tours*, 1873, in-folio avec une photographie. On en voit encore aujourd'hui un moulage en plâtre bronzé sur la façade du château de Valmer (Indre-et-Loire). Il en existe encore un moulage aux Archives départementales de Tours.

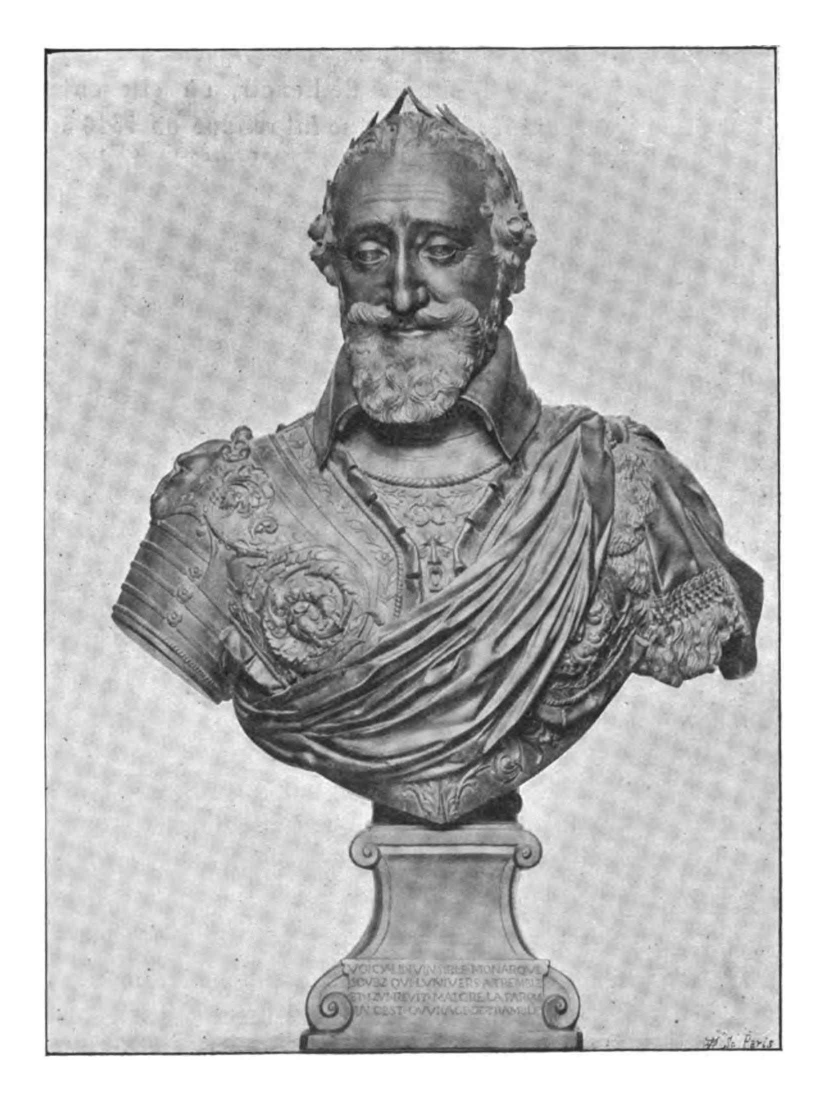
2. Darcel, *Compte rendu de l'Exposition de Tours* (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1873, p. 243).

3. *Bulletin de la Société des Antiquaires*, 1883, p. 184-185.

4. Nous devons adresser ici tous nos remerciements à Mme Édouard André, qui veut bien nous autoriser à reproduire cette belle œuvre.

5. No 274 du *Catalogue sommaire des sculptures modernes*, 1897.

affirmé l'attribution définitive. M. de Champeaux lui avait communiqué, en effet, un texte incomplètement publié par Jal et extrait d'un volume des *Comptes des Bâtiments du roi pour l'année 1639,*



BUSTE DE HENRI IV, PAR BARTHÉLEMY TREMBLAY

Bronze (Collection de Mme Éd. André).

acheté à la vente Destailleurs. Voici ce texte : « A Jessé, sculpteur, pour la figure du défunt roy en marbre blanc, commencée par le sieur Tremblay, son beau-père, 600 livres. » Cette statue, commencée par Tremblay et achevée par son gendre, dont le vrai nom était Gissey, était destinée, d'après les comptes, au château de Château-

Thierry, alors appartenant à la Couronne, mais qui, au XVIIIe siècle, passa aux d'Orléans. Ceux-ci transportèrent la statue de Henri IV d'abord à Saint-Cloud, où Dargenville la vit en 1783 [1], puis à Monceaux, quand ils eurent vendu Saint-Cloud au roi Louis XVI. C'est là qu'elle fut saisie le 22 vendémiaire an IV, parmi les biens des émigrés, et réservée pour le musée de Lenoir, où elle entra, le 7 prairial de la même année [2]. La statue fut rendue en 1816 au duc d'Orléans [3], puis placée par Louis-Philippe à Versailles [4], d'où Courajod la fit entrer au Louvre. Nous pouvons aujourd'hui y admirer avec certitude, malgré ses longs et nombreux voyages, l'œuvre de Barthélemy Tremblay.

Notre confiance s'affermira encore si nous comparons la tête de notre statue au superbe portrait de la collection de Mme André. Avec ce que la matière apportait fatalement de difficulté et de froideur dans l'exécution, elle présente bien les mêmes caractères que le bronze, et l'emporte de beaucoup sur le modeste buste en marbre qui se voit à ses côtés; c'est le même front large, sillonné de rides puissantes, les mêmes yeux souriants, la même barbe soyeuse et arrondie; c'est enfin surtout la même façon de comprendre la physionomie du roi et d'en exprimer la large et aimable bonhomie. Quant à l'attitude, à l'allure générale, elle est d'une simplicité pleine d'aisance et de naturel. Le costume est aussi réel que dans le portrait peint par le Flamand Pourbus. Aucune pose, rien qui sente le théâtre. Le personnage se présente avec la dignité qui convient à son rang; l'artiste a su même tirer un très heureux parti du long manteau qui lui tombe des épaules et qui l'encadre d'une façon très ingénieuse; mais ici il n'y a rien de guindé et d'apprêté, comme dans l'œuvre de Francheville qui se voit au château de Pau.

Il est très probable que Tremblay s'inspira, pour ces deux œuvres, postérieures l'une et l'autre à la mort du roi, des effigies qui avaient été exécutées lors des funérailles et qui, elles-mêmes, avaient eu comme point de départ le moulage fait, selon la coutume, sur le cadavre du roi. Mais Tremblay avait repris et vérifié cette figure

1. *Curiosités du château de Saint-Cloud.* Paris, 1783, in-8°, p. 16.

2. Courajod, *Al. Lenoir et son journal*, I, p. 101; — *Catalogue de Lenoir*, an X, n° 116, et IV, p. 126; — A. Lenoir, *Histoire des arts en France prouvée par les monuments.* Paris, 1811, p. 296.

3. Courajod, *op. cit.*, I, p. 195.

4. *Catalogue du Musée de Versailles, 1860*, n° 2814, t. II, p. 387.

royale, et son œuvre est très supérieure aux portraits de cire dont quelques-uns nous sont parvenus. Nous en connaissons deux : l'un à Chantilly, l'autre chez M. Desmottes, à Paris ; nous sommes renseignés d'autre part sur le concours ouvert à la mort du roi pour l'exécution de son effigie et sur les artistes qui y prirent part, Jacquet et Dupré officiellement, Michel Bourdin sans avoir été appelé au



HENRI IV, PAR BARTHÉLEMY TREMBLAY ET GERMAIN GISSEY
Marbre (Musée du Louvre).

concours. Par élimination, celle de Jacquet, qui fut choisie pour servir dans la cérémonie des funérailles, supposée détruite, on arrivait à attribuer celle de Chantilly à Dupré, celle de Paris à Bourdin. C'est le résultat auquel avait abouti M. Bapst dans son étude sur *Le Masque de Henri IV* [1], et nous l'avions suivi nous-même, en étudiant cette première œuvre, hypothétique d'ailleurs, disions-nous, de Michel

1. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 288-297, et 2e période, t. XXIV, p. 199 (gravure du buste de Chantilly).

Bourdin. Nous ne saurions affirmer aujourd'hui que ces attributions et ces identifications soient inexactes; mais nous croyons qu'il est bon de garder sur ce sujet une prudence plus grande encore que nous ne l'avions fait[1].

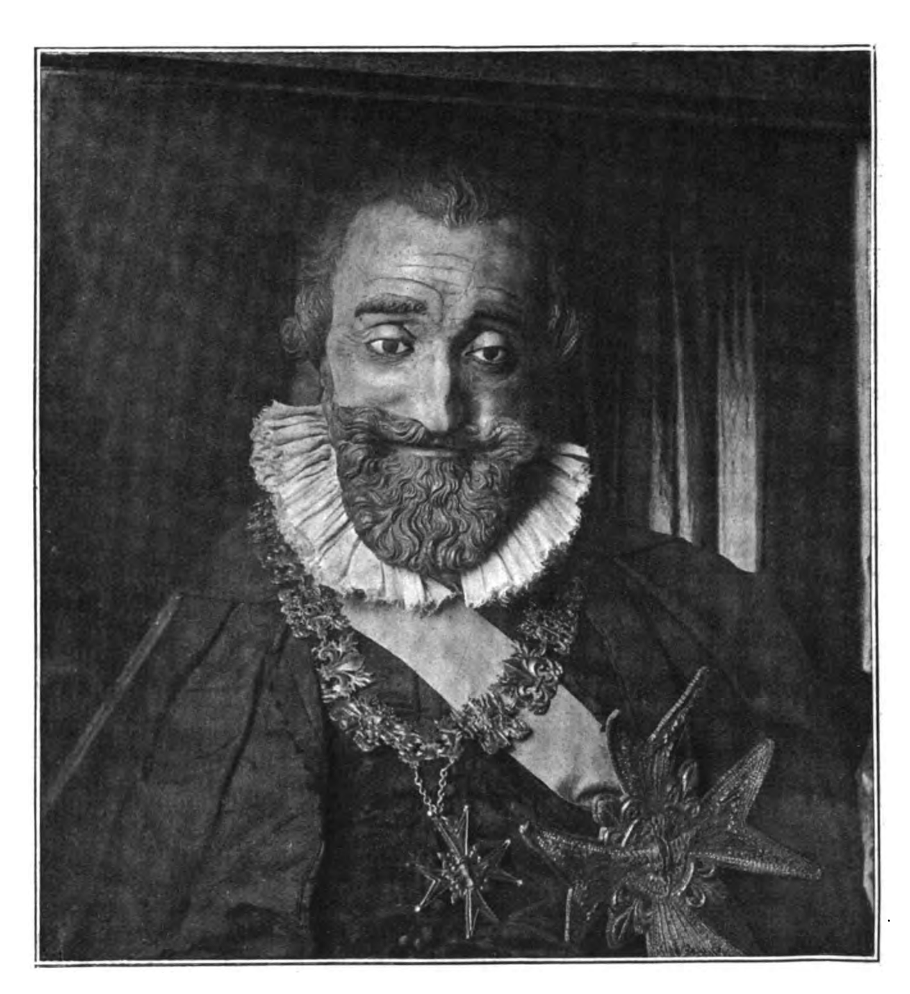
En effet, nous avons tout récemment mis la main sur un troisième masque en cire de Henri IV, qui n'est pas sensiblement différent des deux autres. Nous l'avons rencontré tout à fait par hasard, en Allemagne, au musée de Cassel. On l'y donne pour un cadeau du roi au landgrave Maurice en 1609. Sa comparaison avec les œuvres dont nous parlions tout à l'heure nous inclinerait très fortement à penser qu'il a avec elles une parenté très intime. Il a dû être envoyé au landgrave non en 1609, mais en 1610, après la mort du roi, par le gouvernement de la régence, soucieux sans doute de maintenir une alliance utile avec le petit prince allemand, alliance dont le feu roi représenté par cette image avait été le fondateur.

La tête seule, grandeur nature, est en cire comme à Chantilly et à Paris. Mais, au lieu d'être ajustée postichement du reste, comme les deux autres, sur un buste en terre cuite, elle repose sur un buste habillé de vêtements réels, en étoffe d'assez médiocre qualité, avec des ornements, croix et collier du Saint-Esprit, en clinquant et en or faux. Le tout est enfermé dans une cage de verre. Quant à l'exécution de la tête, elle n'est ni meilleure, ni plus mauvaise que dans celles de Chantilly et de Paris, un peu plus hâtive peut-être, un peu plus dure et de procédés plus grossiers, par exemple dans la coloration des yeux; encore cette différence n'est-elle pas très sensible. On y sent bien les mêmes accents de vérité, rides et mouvement de la lèvre inférieure, la même expression un peu hagarde, moins douloureuse peut-être qu'à Chantilly, moins souriante qu'à Paris. Par la facture de la barbe et des cheveux, elle se rapprocherait plutôt de celle de Chantilly. Celle-ci reste toutefois la plus intéressante de cette série.

Est-ce une raison absolue pour l'attribuer à Guillaume Dupré? Une gravure, conservée au Cabinet des Estampes nous montre l'arrangement de l'effigie royale avec tous ses ornements, telle que *l'art du sculpteur la fit.* Elle nous donne à peu près, par conséquent, le type du Jacquet. C'est peut-être à la tête de Cassel que cela ressemble le plus; mais ce n'est pas une raison non plus pour attribuer celle-ci à Jacquet. Nous entrevoyons maintenant ces différentes pièces non plus comme des œuvres uniques, mais comme une série possible de

1. *Les Boudin et les Bourdin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XVII, p. 8-9).

répliques. Qui nous dit, si l'on avait trouvé une répétition de l'effigie officielle à envoyer au petit landgrave de Hesse-Cassel, qu'il n'en avait pas existé d'autres et beaucoup d'autres ayant eu la même origine et des destinations analogues, cadeaux politiques ou autres?



HENRI IV

Tête de cire (Musée de Cassel).

C'est peut-être un simple hasard qui nous a conservé l'exemplaire de Cassel, celui de Chantilly ou celui de Paris. Il peut en exister encore ailleurs que nous ne connaissons pas, et il est difficile de dire où est le prototype, surtout de mettre un nom sous chacune des œuvres. Il faudrait, pour celles que l'on attribue à l'un ou à l'autre, pouvoir suivre exactement leur trace à travers les temps, depuis leur sortie de l'atelier de l'artiste. Or, nous manquons de documents pour le faire.

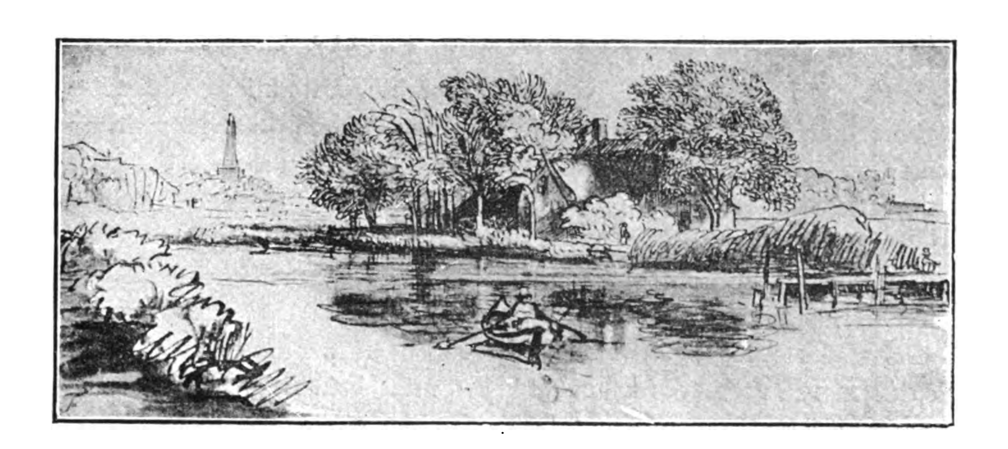
Nous en avons pourtant publié deux récemment dans la *Chronique des Arts*[1], concernant l'œuvre de Michel Bourdin. S'ils ne nous mènent pas très loin, ils nous font entrevoir au moins un bien curieux emploi donné à ces effigies royales.

Il s'agit, dans ces actes tirés des minutes d'anciens notaires de Saintes et datés de septembre 1611, d'un « pourtraict de defunct notre roy dernier déceddé » et de ses « ornements, d'ung ciel et d'ung doucier, le tout de vellours bleu, chamarré de gallons d'or faux », et ceci nous fait penser tout de suite à l'attirail de notre figure de Cassel avec sa défroque fanée et ses grands colliers à bon marché. L'objet en question se trouve dans la ville de Saintes et il y a conflit entre le sculpteur Michel Bourdin, qui de Paris s'est transporté à Saintes pour défendre ses intérêts, et un certain Bechefer qui veut lui restituer cet objet et « n'en plus être à l'avenir responsable » ; d'où sommations, requêtes, demandes de dommages et intérêts, etc. Mais qu'était ce Bechefer et que faisait-il au juste de l'effigie royale exécutée par Bourdin ? Les actes ne nous le disent pas précisément. Nous supposons, d'après certaines indications, que c'était une sorte de barnum exploitant « l'actualité » et promenant de ville en ville le portrait du roi récemment assassiné, arrangé à la façon de la figure de Cassel. A la différence de celle-ci, cependant, le portrait que l'on exhibait à Saintes, en septembre 1611, devait être, non pas un buste, mais une figure entière, puisqu'il est question d'un « doigt de la main sénestre rompu et entièrement hosté ». On avait probablement cherché à reproduire exactement l'effigie royale, parée de tous ses attributs, telle qu'elle avait figuré dans la chambre ardente du Louvre, telle qu'elle avait été portée à Saint-Denis. Mais il advint sans doute, un beau jour, que l'entrepreneur ne prit pas assez de soin de son musée ambulant, ou qu'il ne suivit pas au gré de l'artiste les clauses de leur contrat. Peut-être les résultats furent-ils moins fructueux qu'ils se l'étaient imaginé. Toujours est-il qu'on rendit à Bourdin son bonhomme de cire, avec ou sans dommages et intérêts, nous l'ignorons, n'ayant pas la fin de l'histoire. Est-ce bien la tête de celui-ci qui figure aujourd'hui dans la collection Desmottes? Cela est possible, mais nous avons vu qu'il est assez difficile de l'affirmer catégoriquement.

PAUL VITRY

1. *Le sculpteur Michel Bourdin et son effigie de Henri IV à Saintes en septembre 1611* (*Chronique des Arts* du 15 octobre 1898), p. 290.





L'EXPOSITION REMBRANDT A AMSTERDAM

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



Des trois grands tableaux de corporations qui firent époque dans la carrière de Rembrandt comme dans l'histoire même de l'école hollandaise, la *Leçon d'anatomie* (1632), la *Ronde de nuit* (1642) et les *Syndics* (1661), les deux derniers figurent à l'Exposition d'Amsterdam. Timide et un peu hésitant dans le premier de ces ouvrages, le peintre s'y montre déjà supérieur à ses devanciers et à ses émules par la conception de la scène aussi bien que par l'exécution. Mais, dans les dix années qui s'écoulent jusqu'à la *Ronde de nuit*, on peut mesurer tout le chemin qu'il a parcouru. Le sujet, cette fois, est compris d'une manière plus libre et plus pittoresque. Sans trop s'inquiéter des entraves du programme qu'on aurait voulu lui imposer, Rembrandt se préoccupe avant tout de rendre son œuvre expressive. Il veut en faire un tableau qui réalise sa pensée et non cette collection de portraits juxtaposés, tous également bien en vue, qu'attendaient de lui les braves bourgeois qui le lui avaient commandé. C'est en subordonnant les nombreux élé-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XX, p. 355.

ments de son œuvre à l'aspect de l'ensemble qu'il obtient ce prestigieux effet de clair-obscur qui, plus encore que tous les autres mérites de cet ouvrage, lui a valu, avec une réputation très légitime, le titre, assurément contestable, de chef-d'œuvre de Rembrandt. Dans les *Syndics*, en revanche, il convient de saluer un vrai chef-d'œuvre, et non seulement du maître, mais de l'art tout entier. Ici, plus d'incohérences, plus d'incertitudes. Avec une donnée plus modeste, sans autres colorations que le blanc et le noir des costumes, le rouge d'un tapis et le brun des boiseries, sans artifice apparent dans l'arrangement des figures pas plus que dans la répartition de la lumière, l'artiste, tout en répondant aux convenances intimes de son sujet, atteint la perfection. A une ressemblance individuelle irrécusable, il joint l'expression du caractère moral de chacun des personnages, et, en face de ces cinq drapiers groupés comme au hasard autour d'une table, on songe involontairement à toutes les vertus qui ont fait la force de ce petit pays, à la dignité, au courage opiniâtre d'une nation qui, n'occupant sur la carte qu'une place minime, a su conquérir deux fois, sur la mer et sur l'Espagnol, le sol qu'elle possède, et donner au monde l'exemple d'une grandeur vraiment héroïque. Placée en belle lumière à l'Exposition d'Amsterdam, la toile des *Syndics* apparaît supérieure encore à l'image radieuse que chacun de nous a pu en conserver dans son souvenir. On chercherait en vain à formuler sur elle quelque critique ; un examen prolongé ne fait qu'accroître l'admiration. Loin de dégénérer en virtuosité, le talent de l'artiste a su réunir et mettre au service de l'expression bien des qualités qui s'excluent d'ordinaire ; avec un merveilleux accord, elles concourent ici à la beauté de l'œuvre et à son éloquente signification.

C'est aux environs de l'année 1661, date des *Syndics*, que Rembrandt a produit ses œuvres les mieux équilibrées et les plus accomplies. Toujours respectueux de la nature et en pleine possession de de toutes les ressources de son art, il excelle à rendre, avec leur vie et leur caractère propres, les scènes comme les types les plus variés. Ici, c'est une de ces figures vénérables de vieilles qu'il affectionna toujours, la *Vieille à la cape* (vers 1655, n° 93) avec ses yeux baissés, absorbée par sa lecture, et, à deux pas de là, vous êtes attiré par le joli visage d'un enfant, dans lequel on a cru longtemps, bien à tort, reconnaître le portrait de Guillaume III, un bambin au regard candide, à la bouche entr'ouverte, aux joues vermeilles (vers 1655, n° 95) ; un peu plus loin, c'est le Dr Tholincx, ce

type de santé physique et morale d'un vieux praticien, éclatante et vigoureuse peinture qui déjà fait pressentir les *Syndics* et qui fut exécutée en 1656, l'année même où l'artiste, ruiné, assailli par



PORTRAIT D'ENFANT, PAR REMBRANDT (VERS 1655)
(Collection du comte Spencer, Althorp Park.)

ses créanciers, voyait disperser en vente publique et à des prix dérisoires tous les objets d'art qui faisaient sa joie et qu'il avait depuis si longtemps amassés à grands frais dans sa demeure (n° 98).

Abandonné par tous, mais mûri par l'épreuve, le grand artiste n'a plus désormais que sa chère peinture pour le soutenir dans ce

délaissement. De plus en plus, il va devenir étranger à ses contemporains. Au milieu de ce pays si soucieux de l'ordre, de la règle, des mœurs extérieures, et dont la fière devise : *Je maintiendrai*, répond si noblement aux instincts conservateurs, il est, à vrai dire, un irrégulier, un déclassé, et, jusque dans la pratique de son art, il va bientôt devenir un révolutionnaire. Alors qu'autour de lui on prise surtout une peinture égale, précise, où tout est nettement écrit et clairement lisible, il affectera de plus en plus une facture heurtée, sauvage, incohérente, ici emportée et brutale, là délicate et amoureusement caressée. D'ailleurs, rien de ce qui intéresse ses concitoyens ne le touche. Il n'entend rien aux affaires; en politique, ses aspirations nuageuses ne sont guère de ce monde, et son allégorie de la *Paix de Munster* (1648, n° 69) est à peu près incompréhensible. Au moment même où il aurait le plus besoin d'une souplesse de caractère et d'une aménité que d'ailleurs il n'a jamais eues, son humeur devient toujours plus difficile, et aux documents déjà publiés sur ce point par M. Bredius, le consciencieux érudit en joindra bientôt d'autres, récemment découverts par lui, qui viennent les confirmer. Incapable de vivre avec les autres, il se sent pourtant au cœur, comme Beethoven, des trésors de tendresse, qu'il n'épanchera plus désormais que dans ses œuvres. Quant à la religion, au milieu des sectes nombreuses qui s'agitent autour de lui, il n'en trouve aucune qui réponde à ses idées, et il prend en horreur, non seulement leur intolérance à toutes, mais même tous les dogmes précis. Et cependant, il cherche Dieu, et dans son œuvre bien des figures touchantes attesteraient, au besoin, comment il a su exprimer le recueillement et la ferveur des êtres les plus humbles cherchant à s'élever jusqu'à lui par la prière. Qu'on pense à *Manué et sa femme* (galerie de Dresde) si pieusement agenouillés ensemble ; à cette belle tête de *Pèlerin en prières* (1661), qui appartient à M. le consul Weber ; ou à cette admirable *Vieille femme* de la collection Porgès (vers 1640, n° 71), qui, après une lecture de la Bible, demeure comme absorbée dans une vision extatique [1].

Mais si Rembrandt n'est pas de ceux qui se laissent emprisonner dans une confession, si les *Credo* ne sont pas faits pour lui, par delà les âges et en dehors des commentaires humains, il veut entendre les enseignements du Christ lui-même. Depuis longtemps il gravite autour du Crucifié et, de plus en plus, il se sent attiré vers lui. Dans ses dessins, dans ses eaux-fortes, dans ses tableaux, il s'ap-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XVII, p. 459.



[illegible] plus, il [illegible] devenir étranger à ses contem- [illegible] mieux de l'ordre, de la règle, des [illegible] devise : *Je maintiendrai*, répond [illegible] il est, à vrai dire, un irré- [illegible] la poétique de son art, il va [illegible] quantité de lui [illegible] prise [illegible] tout est nettement écrit et [illegible] plus [illegible] facture heureuse, [illegible] la délicate et amoureu[illegible] qui intéresse ses concitoyens [illegible] affaires en politique, ses aspira- [illegible] monde et son allégorie de la [illegible] à peu près irréprochable. Au [illegible] d'une souplesse [illegible] humeur [illegible] documents [illegible] publiés [illegible] M. Boedi[illegible] qui vien[illegible] confirmer [illegible] il se sent [illegible] sors de tendresse [illegible] plus [illegible] œuvres. Quant à la religion, au milieu de [illegible] il n'en trouve [illegible] horreur, non seulement [illegible] les dogmes précis. Et ce[illegible] bien des figures touch[illegible] a su exprimer le recueil[illegible] chant à [illegible] à *Marie et sa femme* [illegible] ensemble ; à cette belle tête de *P*[illegible] à M. le conseil W[illegible] rable [illegible] *femme* [illegible] la collection Forgès [illegible] qui, après [illegible] la Bible demeure comme absorbé [illegible] une vision [illegible]

[illegible] si [illegible] de ceux qui se lais[illegible] contes [illegible] ne sont pas [illegible] pour [illegible] ges et [illegible] des commentaires humains, [illegible] lui-même. Depuis longtemps il [illegible] de plus en plus, il se sent attiré [illegible] lui. [illegible] ses eaux-fortes, dans ses tableaux, [illegible]

[illegible] XVII, p. [illegible]



Rembrandt pinx^t

Hélio^g. Braun Clément & Cie

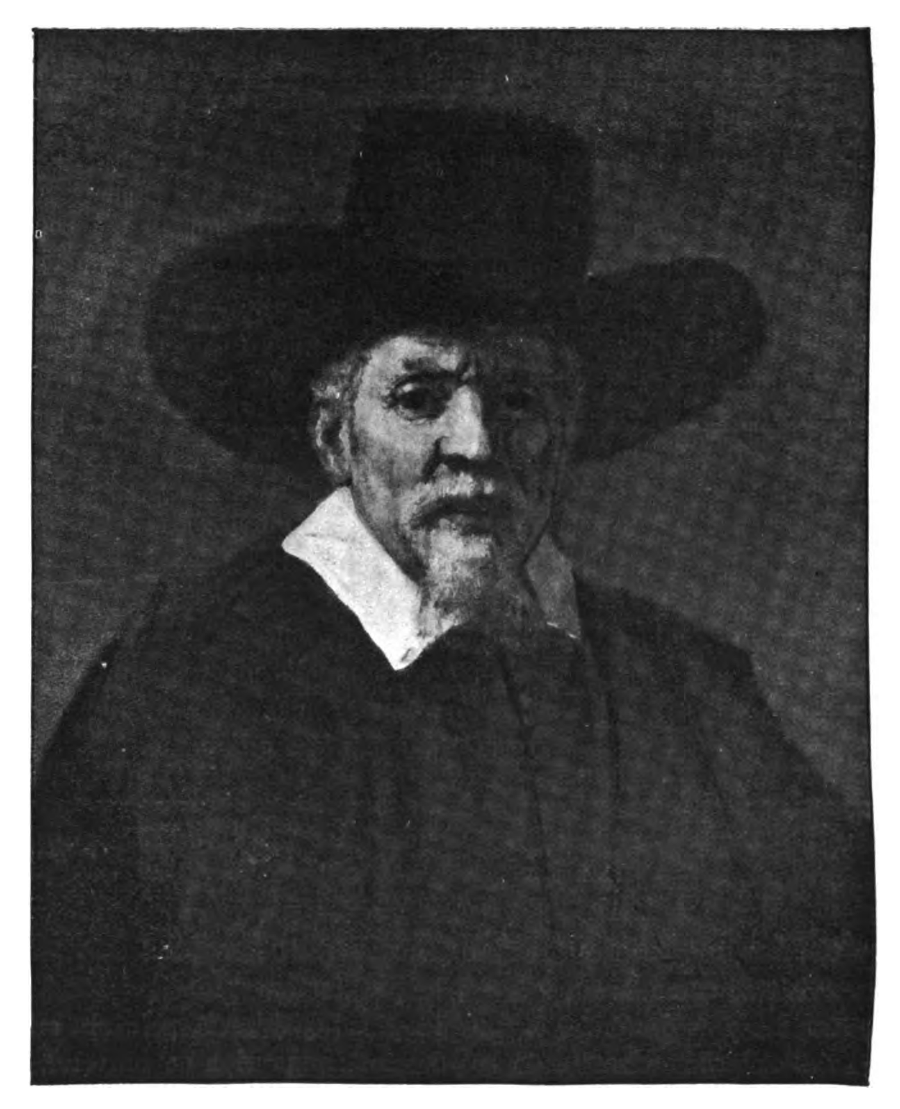
LA FEMME A L'ÉVENTAIL

(Collection de S. M. la Reine d'Angleterre, Buckingham Palace)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Paul Moglia

plique à mettre sur son visage et dans toute sa personne cette autorité persuasive, cette sérénité intelligente et cette suprême bonté dont il a reconnu en lui le modèle accompli. Toujours mécontent de



PORTRAIT DU DOCTEUR ARNOLD THOLINCX, PAR REMBRANDT (1656)
(Collection de Mme Édouard André, Paris.)

son œuvre, il multiplie ces images, dans lesquelles il voudrait manifester le type idéal qu'il a conçu. En peu d'années, ses tentatives se succèdent coup sur coup. C'est la sublime petite *Tête de Christ* de M. R. Kann (vers 1652); c'est le beau *Christ à mi-corps* qui appartient

au comte Orloff-Davidoff (vers 1658), et, à l'Exposition même d'Amsterdam, ce sont les deux tableaux et l'étude envoyés par M. Maurice Kann (vers 1660, n° 109), par le musée d'Aschaffenburg (1661, n° 112), et par le comte Raczynski (1661, n° 114). Dans la vie ou la prédication du Christ, les épisodes auxquels il s'attache de préférence sont ceux qui l'émeuvent particulièrement, parce qu'ils mettent le mieux en lumière l'objet de sa mission terrestre. Sans se disperser, il s'en tient au résumé que le Christ a donné lui-même de sa doctrine : l'amour de Dieu et l'amour du prochain. Aussi *L'Enfant prodigue* (musée de l'Ermitage), *La Femme adultère*[1] (1664, n° 62), *Le Bon Samaritain* (vers 1640, n°s 42 et 48 et musée du Louvre) sont des sujets auxquels il ne se lasse pas de revenir, sans croire qu'il pourra jamais les épuiser. Devançant le mouvement qui, de plus en plus, aujourd'hui, incline vers la charité les plus nobles esprits, Rembrandt a donné par avance une forme visible à leurs aspirations.

C'est par là, c'est par les moyens très mystérieux et très puissants dont il dispose pour nous communiquer sa pensée, qu'il est resté si moderne, ou plutôt qu'il est de tous les temps. Arrivé à la pleine possession de son art, il semble, dans les dernières années de sa carrière, ne faire plus aucun cas de cette perfection technique qu'il a conquise. Les qualités d'exécution qui ont établi sa supériorité sur ses rivaux n'ont de prix à ses yeux que dans la mesure où elles servent à une expression plus complète des sentiments qu'il veut interpréter. Sa manière est devenue la contradiction même du goût régnant; mais, sans s'inquiéter de la vogue, il ne vise plus qu'à se contenter lui-même. Pour les choses nouvelles qu'il a à dire, il voudrait un langage nouveau et, désormais indifférent à la belle apparence du résultat, il répudie toutes les recettes, toutes les formules admises. Depuis longtemps déjà, dans ses dessins, en quelques traits griffonnés sous la dictée de l'inspiration, il savait rendre claire pour tous la traduction de ses pensées, des plus fortes comme des plus délicates, des plus profondes comme des plus fugitives. Sa peinture aura maintenant le caractère de ses dessins : plus rien de convenu, ni

1. Le tableau de *La Femme adultère*, exposé à Amsterdam, ne laisse pas de paraître un peu suspect, et de bons juges, avec lesquels j'échangeais mon sentiment à cet égard, ont partagé l'impression qu'il m'avait déjà produite autrefois. Ni les types, ni les costumes, ni l'exécution de la plupart des figures ne rappellent les œuvres de Rembrandt, surtout à cette époque, et les différences radicales que ce tableau offre avec celui de *La Femme adultère* de la National Gallery, peint également en 1644, sont bien faites pour confirmer tous les soupçons.





HOMME EN ARMURE, PAR REMBRANDT (VERS 1650)

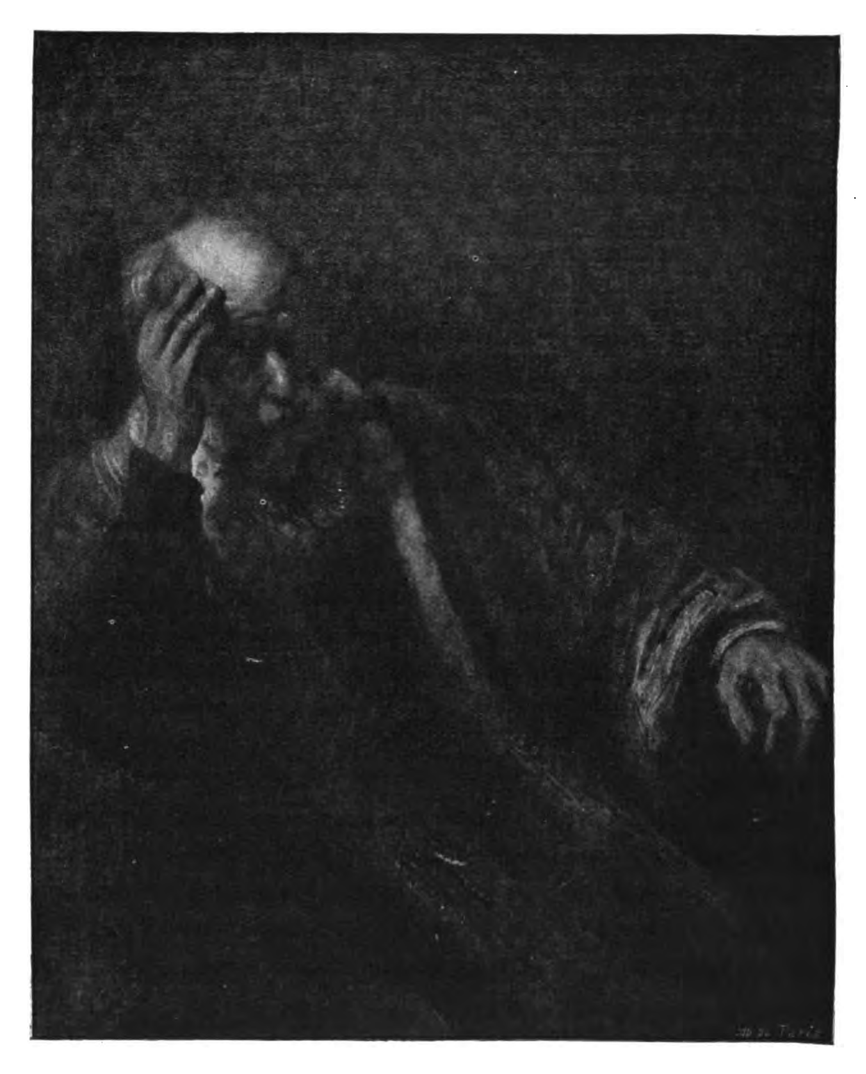
(Musée municipal de Glascow.)

même de fini au sens habituel du mot; mais des ébauches farouches, même quand elles sont très travaillées, une facture rugueuse et incohérente, et des harmonies généralement sévères, faites de tons graves : des rouges ternes, des gris de fer et des bruns jaunâtres. N'étant plus distrait par les séductions de la couleur, le regard va droit aux visages où sont concentrés, résumés, tous les sentiments auxquels l'artiste a voulu nous associer. A travers les rudesses ou les tâtonnements de l'exécution, l'émotion éclate, vivante et communicative. Pour peindre ces pauvres, ces petits qu'a aimés le Christ, le maître s'appauvrit comme eux; il répudie les bariolages et les joies de sa palette primitive; il oublie sa science, il se fait ignorant des formes pour les subordonner à la sincérité de ses impressions. Avec des balbutiements, avec des candeurs sublimes, il trouve des paroles qui gagnent nos cœurs et qu'on n'avait pas entendues avant lui. Il a horreur des redites, des banalités, des arrangements convenus. En revanche, il obtient de ses modèles, au besoin même il leur arrache ces aveux intimes qui nous découvrent le fond de leur âme.

Les tableaux de cette période s'adressent surtout aux artistes, à ceux du moins chez lesquels un art superficiel n'a pas détruit ou faussé les aspirations. Rembrandt transforme, poétise, grandit tout ce qu'il touche, les types les plus communs et les occupations les plus humbles. Regardez plutôt cette *Vieille se coupant les ongles*, de la collection de M. R. Kann (1658, n° 101). Laide, décharnée, misérablement accoutrée de grossiers vêtements, elle conserve dans cet acte, pourtant si vulgaire, je ne sais quelles allures grandioses, presque terribles et l'air tragique d'une Parque tranchant le fil d'une vie humaine. Rembrandt, d'ailleurs, se complaît de plus en plus à ces études de vieillards. Abandonné de tous, il aime à s'entretenir avec eux, à leur poser les douloureuses questions qu'il se pose, sans doute, à lui-même. Voici une autre *Vieille*, aussi de condition fort modeste, et qui faisait probablement partie de son entourage, car, vers 1554, il a cinq fois au moins reproduit ses traits amaigris, déformés par l'âge et les épreuves de sa longue existence[1]. Remontant le cours de ses années et absorbée par ses tristes méditations, elle songe à tant d'êtres chers qu'elle a perdus et dont le terme de sa propre vie va la rapprocher. Elle les voit devant elle, tels qu'elle les a connus ; mais où sont-ils maintenant et les retrouvera-t-elle ? Plus

1. Trois de ces portraits-études se trouvent à la galerie de l'Ermitage, un chez le comte de Moltke à Copenhague et un autre au musée d'Épinal.

loin, c'est encore un *Vieillard assis dans une attitude pensive* (1652, n° 85), et sans doute de condition plus relevée, car il est enveloppé dans une pelisse pourpre bordée de fourrure. Au premier aspect,



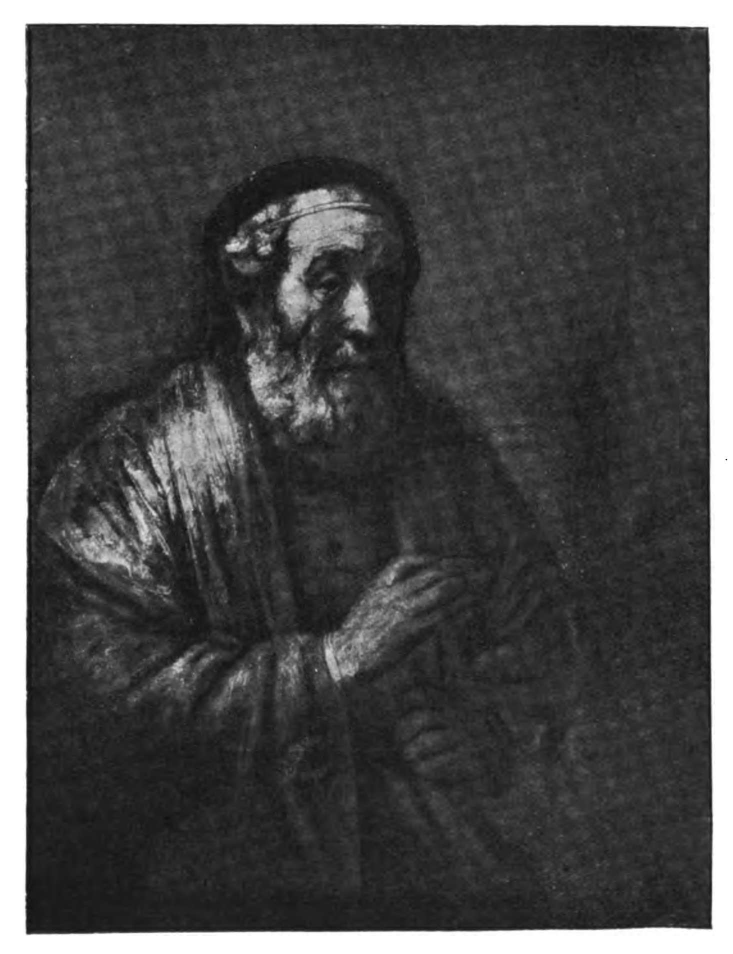
VIEILLARD ASSIS DANS UNE ATTITUDE PENSIVE, PAR REMBRANDT (1652)
(Collection du duc de Devonshire, Chatsworth.)

vous croiriez un de ces doges dont Titien a peint les superbes effigies. Retiré de la lutte et replié sur lui-même, on dirait qu'il repasse l'ensemble de son existence. Son regard, à la fois fixe et flottant, fermé aux choses du dehors, semble suivre ses pensées intimes et

chercher la destinée qui l'attend. Mais voici, avec un autre vieillard, l'*Homère*, qui appartient à M. Bredius (1663, nº 117), une manifestation sinon plus haute, du moins plus imprévue du génie de l'artiste. Ce n'est cependant qu'un fragment, car, à la partie inférieure à droite, on aperçoit confusément encore la main d'un personnage, aujourd'hui disparu et qui, dans l'œuvre primitive, écrivait sous la dictée du poète aveugle. On sait, d'après l'inventaire de Rembrandt, que le buste d'Homère qui lui a inspiré ce bel ouvrage faisait partie de ses collections. Il avait pu apparemment conserver cette épave échappée à sa ruine, et, dans la solitude de son atelier dépouillé des trésors d'autrefois, une sympathie secrète l'attirait vers le vieil aède devenu le compagnon de sa mauvaise fortune. L'aveugle errant de la légende et le grand peintre méconnu pouvaient converser ensemble de leur misère commune et, non content de placer le buste comme un confident de ses tristesses dans son propre portrait (collection de M. von Carstanjen, à Berlin), et dans un autre portrait — également de cette époque, appartenant à M. R. Kann et qui passe pour celui de Hooft, — Rembrandt avait cette fois animé ce marbre pour en faire le sujet principal d'une de ses compositions. Appuyé d'une main sur son bâton de mendiant, Homère, de son autre main, scande le rythme des vers dans lesquels il fait revivre les grands souvenirs des temps héroïques. L'exécution très libre, absolument personnelle, est d'une largeur extrême dans les ombres, avec quelques empâtements finement ciselés dans la lumière, et l'harmonie, d'une distinction exquise, est faite de jaunes grisâtres sur lesquels tranche vivement le jaune éclatant de l'étoffe jetée sur les épaules du vieillard. Ainsi encadré, avec son large front, ses pauvres yeux vitreux et sa barbe blanche, le visage auguste d'Homère paraît illuminé d'une majesté surhumaine et, en face de cette apparition, on se demande par quel prodige de divination l'illettré qu'était Rembrandt a pu si bien comprendre et si poétiquement ressusciter cette figure du chantre inspiré.

Ce mouvement continu vers une simplicité croissante et ce mépris complet de la virtuosité chez un maître qui avait fait ses preuves et qui, à l'occasion, était encore capable de manifester sa merveilleuse habileté, nous les constatons surtout dans les compositions qu'il peignit à cette époque. Les épisodes qui l'attirent sont ceux qui mettent le mieux en évidence ces sentiments éternellement humains que, dans leur impuissance à les rendre, les artistes médiocres accusent de banalité. C'est le propre du génie de renou

veler des sujets qu'on pouvait croire rebattus, en nous en montrant des acceptions inédites et, là où nous n'attendions plus que des lieux communs, de nous faire ressentir des émotions aussi fortes que naturelles. Rembrandt est coutumier de ces surprises. Comme dans



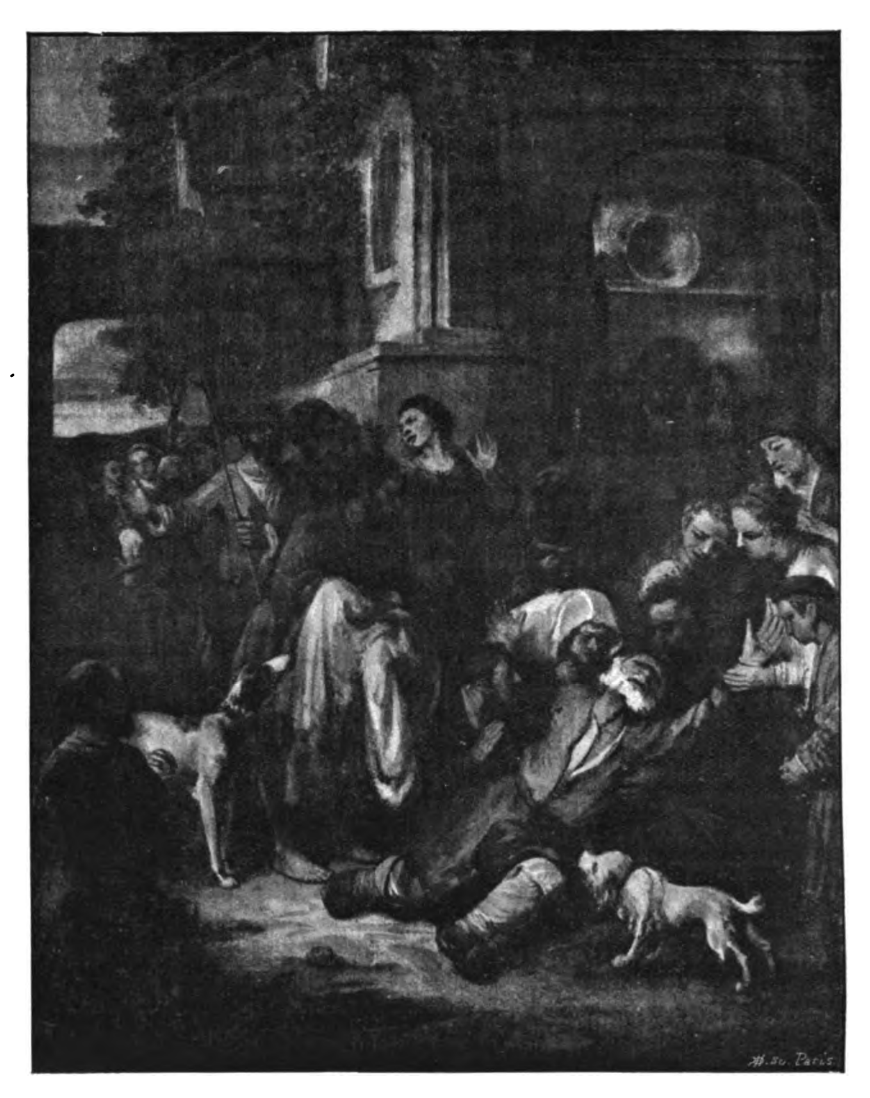
HOMÈRE DICTANT SES VERS (VERS 1663)
(Collection de M. A. Bredius, La Haye.)

son admirable *Saint Mathieu* du Louvre, qui reçoit de l'ange la révélation de la parole divine, il semble que, lui aussi, obéisse à une voix intérieure quand, derrière chaque touche de son pinceau ou chaque trait de son crayon, sa pensée transparaît si clairement et qu'il vous communique avec tant de vivacité les sentiments qu'il éprouve. Quelle douleur déchirante dans ce *Jacob apprenant la mort de Joseph*

(1660, n° 105)! A la vue des vêtements ensanglantés de son fils, le malheureux père n'a pu soutenir ce cruel spectacle, et, terrassé, éperdu, il exhale en de pathétiques gémissements son désespoir; il a perdu son enfant bien-aimé et ne veut pas être consolé. Autour de lui, sa famille, sentant son impuissance à soulager une telle peine, le contemple avec respect, et Benjamin lui-même, comme terrifié, hésite à s'approcher du patriarche. Pour être plus contenue, l'impression du *David jouant de la harpe devant Saül* (vers 1665, n° 118), n'est pas moins saisissante, et c'est avec une poignante éloquence que l'artiste, en suivant fidèlement le texte de la Bible, a su opposer à l'innocente candeur de David la sombre humeur du vieux roi qui, à demi gagné par le charme de la musique, essuie d'une main ses larmes, tandis que de l'autre il serre convulsivement la lance avec laquelle il s'apprête à percer le jeune musicien. Enfin, on imaginerait difficilement une figure plus touchante que celle du Christ de la *Flagellation* (n° 122), supportant avec sérénité les outrages et les tortures dont l'accablent ses bourreaux. Peut-être, cependant, n'est-il pas inopportun de renouveler à ce propos le doute que nous avions déjà exprimé autrefois relativement à la date 1668 donnée par le catalogue. L'avant-dernier chiffre, à moitié effacé, nous paraît un 5 plutôt qu'un 6, et l'exécution du tableau nous semble aussi mieux en rapport avec la date de 1658, que confirme également, du reste, le caractère d'un dessin du Louvre qui a servi d'étude pour ce tableau.

Que d'œuvres encore mériteraient, si nous ne devions nous limiter, d'être signalées dans cette Exposition, si riche en révélations de toutes sortes! Mais avant de quitter ces salles, où Rembrandt règne en maître, nous devons cependant jeter encore un rapide coup d'œil sur les derniers portraits qu'il a faits de lui-même. Bien qu'antérieurs à celui du Louvre (1660), où il s'est représenté devant son chevalet la palette à la main, antérieur aussi à ceux des Uffizi et du musée de Vienne, et au dernier portrait de lui qu'on connaisse, celui de M. de Carstanjen, à Berlin, ses deux portraits (n°s 99 et 102) de l'Exposition d'Amsterdam, appartenant à lord Iveagh (vers 1656) et au duc de Buccleugh (1659), sont aussi rudes de facture que farouches d'aspect. On y peut déjà constater les témoignages indéniables d'une vieillesse prématurée, causée par les épreuves qu'il a subies plus encore que par l'effet de l'âge. De sanguin qu'il était, son teint est devenu celui d'un bilieux. Sous l'influence d'une vie trop casanière, une graisse malsaine envahit les chairs flasques et boursouflées; des rides nombreuses et profondes sont creusées sur son large front.

La radieuse jeunesse du petit portrait de La Haye (1631), si aimable, si ouvert, et la santé, la force exubérante des portraits de la maturité,



JACOB APPRENANT LA MORT DE JOSEPH, PAR REMBRANDT (VERS 1660)
(Collection du comte de Derby, Londres.)

sont bien loin de là; bien loin aussi le charme élégant de la facture qui recommandait ces beaux ouvrages à notre admiration. Avec leurs paupières épaissies, les yeux, devenus plus petits, ont conservé leur étincelle et sous les sourcils en broussaille, le regard interro-

gateur et pénétrant du peintre persiste, obstiné, ardent comme le charbon sous la cendre. Sans l'abattre, les soucis et les malheurs n'ont fait qu'épurer en lui la passion de son art qui le soutient et cet amour de la nature qui lui permet de découvrir des trésors de beauté et de poésie là où les autres passent indifférents. Il pouvait mourir, ce misanthrope à l'âme tendre, ce grand enfant de génie, si dénué de sens pratique et si incapable de se conduire dans la vie ; il laissait à l'admiration du monde assez de chefs-d'œuvre. Dans le cénacle des plus grands maîtres de tous les temps et de tous les pays, si restreint qu'on en fasse le nombre, il avait mérité sa place.

ÉMILE MICHEL





QUELQUES IVOIRES RÉCEMMENT ACQUIS PAR LE LOUVRE

Il y aurait quelque fatuité à ce que je fasse ressortir l'importance de la collection des ivoires du moyen âge au Louvre, si cette collection ne représentait une série d'efforts heureux, poursuivis pendant quelque cinquante ans. N'ayant concouru que pour ma très petite part à former cette réunion absolument unique aujourd'hui, je puis à la fois en faire l'éloge et en signaler les points faibles.

Les sculptures en ivoire constituent la meilleure ressource de l'archéologue pour reconstituer l'histoire à peu près complète de la plastique ; pour des époques un peu reculées, les monuments de pierre ou de marbre ont presque complètement disparu, victimes de l'indifférence ou de la mode : ce sont donc les œuvres de petites proportions, sauvegardées par leur taille même ou l'impossibilité de les transformer utilement, qu'il faut interroger. En fait, ce n'est que grâce à elles que nous pouvons écrire une histoire de la sculpture, histoire d'autant plus intéressante que, comme l'a montré mon excellent collègue M. André Michel dans son cours du Louvre, très souvent la sculpture monu-

mentale a été influencée par la sculpture en ivoire, alors qu'à certaines époques la sculpture en ivoire elle-même n'est que l'interprétation en relief des thèmes iconographiques tracés par les illustrateurs des manuscrits.

Cela dit, on me permettra de faire passer sous les yeux du lecteur quelques monuments entrés récemment dans nos collections et destinés à y combler des lacunes; il en est parmi eux qui peuvent viser plus haut et dont l'étude consciencieuse me paraît de nature à éclairer d'un jour nouveau certains points controversés de l'histoire de l'art.

Un oliphant, dont on trouvera ici la reproduction, est un magistral spécimen de ces instruments de musique plutôt primitifs auxquels le souvenir des faits et gestes du paladin Roland est resté attaché. Celui-ci provient d'Espagne, mais ne peut avoir été sculpté dans la péninsule : contemporain de l'oliphant dit de Charlemagne, conservé à Aix-la-Chapelle, il est sorti, vers le IXe ou le Xe siècle, peut-être plus tôt même, des mains d'un ouvrier oriental, syrien ou égyptien : on y retrouve ces zones de rinceaux plats, ces frises d'animaux se poursuivant si communs, les uns dans l'art copte, les autres dans l'art oriental, influencé par la Perse, et dont les Byzantins ont fait d'abord leur profit avant d'en transmettre les modèles à l'Occident. Ces trompes de chasse sont, presque toujours, jusqu'à une époque assez avancée du moyen âge, des œuvres étrangères à nos pays, importées soit comme simples objets de commerce, soit comme réceptacles de reliques venues d'Orient. Je ne puis essayer ici ni de dresser la liste très nombreuse de ces monuments ni par conséquent de diviser cette série en classes bien distinctes; je me contenterai d'indiquer qu'un pareil travail, bien terre à terre en apparence, aurait peut-être son utilité par les rapprochements qu'il permettrait avec certains autres monuments. Puisque j'ai nommé les Coptes, qu'il me soit permis de signaler une plaque de coffret montrant à mi-corps la Mère de Dieu, fragment d'os sculpté qui me paraît provenir d'Égypte ; le Louvre ne possédait jusqu'ici que des os gravés ou sculptés d'ornements, offerts il y a quelques années par M. Fouquet; ce petit bas-relief permet de se faire une idée d'un travail de même style appliqué à la représentation de la figure humaine : travail grossier, à dire vrai, mais qui atteste une phase importante de l'art du moyen âge qui n'a pas encore été assez étudiée.

Parmi les ivoires de l'époque carolingienne, il n'en est guère de plus intéressants, au point de vue iconographique, que ceux qui

figurent la Crucifixion; les sculpteurs semblent avoir eu à cœur d'y dépenser toute leur habileté; sur une surface souvent restreinte, ils ont cherché à interpréter de la façon la plus compliquée toutes les particularités symboliques du dernier acte de la Passion. De nombreux monuments, conservés en France et en Allemagne, témoignent de cette préoccupation. Le Louvre n'avait jusqu'ici aucun échantillon d'une série iconographique fort curieuse; celui-ci, bien que mutilé, comble cette lacune d'une façon assez heureuse. Proche parente de certains ivoires provenant du legs fait par Carrand au musée du Bargello, cette plaque ne représente pas à coup sûr la Crucifixion d'une façon aussi complète que certaines reliures de la Bibliothèque Nationale; on y voit néanmoins le développement assez curieux de l'iconographie de ce sujet tel que le conçurent les artistes



OLIPHANT, TRAVAIL ORIENTAL DU IXe SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

du IXe et du Xe siècle : le Christ, accompagné de la Vierge et de Saint-Jean, de Longin et du personnage présentant à boire au Sauveur, du Soleil et de la Lune, de théories d'anges adorateurs aux attitudes stéréotypées; puis, au bas de la composition, les morts ouvrant leurs tombeaux, sans oublier la figure (mutilée) d'Adam sortant du sépulcre, telle qu'on la voit — suivant une version à peu près universellement adoptée — dans les Crucifixions byzantines[1]. Je n'oserais attribuer ce monument au IXe siècle: les ivoires de la meilleure époque carolingienne nous ont habitués à plus de correction dans le dessin; mais cette pièce ne peut descendre plus bas que le Xe siècle, car la formule et le style sont carolingiens, et nullement de l'époque à laquelle on a donné le qualificatif de romane.

1. Notamment dans une *Crucifixion* tout à fait remarquable, qui fit partie de la collection Bonnaffé, dispersée il y a deux ans. Sur cette plaque, « Adam, dans les entrailles duquel est poussée la croix » est clairement indiqué par l'inscription qui l'accompagne ; plus bas est représenté le partage des vêtements du Christ entre les soldats assistant au supplice.

Les scènes tirées de l'Ancien Testament sont rares dans les ivoires sculptés au moyen âge en Occident. Plus fréquentes dans les monuments byzantins, on les retrouve parfois traitées dans des sculptures inspirées directement de l'art grec. Tel est le cas d'un monument célèbre entre tous, l'autel d'ivoire de la cathédrale de Salerne, qui offre à la fois une représentation des premiers chapitres de la Genèse et des principales scènes du Nouveau Testament. Cette œuvre est la transcription, par un artiste italien du XIe siècle, de formules empruntées à l'iconographie byzantine. Malheureusement, le monument ne nous est pas parvenu intact ; il a subi à travers les siècles plus d'une injure et a dû être remonté au XVIIe ou au XVIIIe siècle. Je suppose que c'est à ce moment qu'on lui a donné, assez arbitrairement du reste, son aspect actuel, en s'efforçant de rétablir un peu de symétrie dans un ensemble auquel manquaient plusieurs pièces. Il est présumable que c'est alors qu'on aura retranché de cet ensemble, probablement parce que le bas-relief destiné à lui faire pendant n'existait plus, une plaque récemment entrée au Louvre, absolument de même dimension que les plaques en longueur placées aux deux extrémités de l'autel d'ivoire dans son état actuel. Pour l'identification, les dimensions ont leur intérêt, mais la conformité du style est encore plus concluante. Remarquons enfin — et ceci est une troisième constatation assez importante — que la scène représentée dans le bas-relief acquis par le Louvre manque dans un monument qui, à en juger par les compartiments qui subsistent, devait illustrer la Genèse d'une manière assez complète : dans la série des tableaux en ivoire, on passe sans transition de la malédiction d'Adam et d'Ève à la construction de l'arche de Noé.

Pour quiconque a étudié le *paliotto* en ivoire de Palerme, il n'est point douteux que l'artiste italien qui l'a sculpté était soumis à l'influence byzantine. Les scènes du Nouveau Testament sont directement inspirées des miniatures et des sculptures grecques ; les compositions tirées de la Genèse se retrouvent, quelques-unes du moins, sur des coffrets byzantins. Enfin, particularité à noter, chacun des bas-reliefs de cette dernière série comporte deux scènes séparées par une colonnette. C'est ce qu'on observe également sur l'ivoire du Louvre représentant *Le Sacrifice d'Abel et de Caïn*, *Le Meurtre d'Abel* et *La Malédiction de Caïn*. C'est une bonne fortune que d'avoir pu recueillir un fragment très caractéristique d'un monument qui marque une véritable évolution dans

l'histoire de l'art italien. La formule, le modèle sont grecs, sans doute ; mais déjà se trahit la personnalité des artistes de la péninsule. Plus imparfaites que les compositions purement byzantines assurément, plus grossièrement sculptées, il y faut noter cependant des tendances réalistes assez évidentes, un effort pour s'affranchir des formules toutes faites et animer les personnages ; évidemment, les mouvements ne sont pas toujours justes; mais il y a une tentative curieuse pour tâcher de vivifier des types hiératiques, toujours figés et immobilisés dans des œuvres de second ordre, malheureusement les plus nombreuses de l'art byzantin parvenues jusqu'à nous. Le type de Caïn, fuyant sous le poids de la malédiction divine, est très caractéristique. Et caractéristiques aussi sont les costumes : une sorte de justaucorps descendant jusqu'à la taille et laissant échapper les plis d'une tunique courte, symétriquement relevée et découvrant des chausses et des jambières. Déjà, dans le catalogue de la collection dont cet ivoire fit autrefois partie (la collection Charvet), cette origine salernitaine était présentée comme probable. L'étude comparative que j'ai pu faire du monument conservé en Italie ne me paraît laisser subsister aucun doute sur cette origine.



PLAQUE DE COFFRET, TRAVAIL COPTE

(Musée du Louvre.)

Signalons en passant, puisqu'on vient de parler des ivoires byzantins, une plaque représentant la Vierge à mi-corps, portant l'Enfant Jésus, accompagnée de deux anges, plaque qui me paraît appartenir à une époque assez tardive de l'art grec, sans doute au XIII[e] ou au XIV[e] siècle ; l'art de Byzance s'y trahit, peut-être influencé à son tour par l'art occidental. Du moins, le type de la Mère de Dieu s'écarte passablement de la formule que nous conjecturons remonter jusqu'au X[e] ou au XI[e] siècle. Mais ce n'est là qu'une hypothèse, hâtons-nous de le dire, et quand on essaie de classer les monuments

byzantins, c'est tout ce qu'on peut se permettre, faute de l'existence d'un recueil méthodique des monuments à date certaine, œuvre que personne ne se décide à entreprendre et qui serait de première utilité pour toute l'histoire de l'art au moyen âge.

L'influence grecque n'est pas niable dans une plaque représentant la Vierge assise portant l'Enfant sur ses genoux et tenant dans la main droite une fleur de lys fleuronnée. Un énorme nimbe perlé, gravé de l'inscription MARIA, entoure la tête de la Vierge, ceinte d'une couronne. L'artiste occidental n'a point compris ni su rendre exactement la coiffure des Vierges byzantines, composée d'une sorte de bonnet en forme de bourrelet et d'un voile; il a interprété cet ajustement à sa manière et a figuré deux bandeaux de cheveux sur les tempes ; mais, sous cette maladresse, il est assez facile de reconnaître une formule grecque, de même que dans la figure de l'Enfant Jésus, un petit homme plutôt qu'un enfant drapé à l'antique. Les plis symétriques du manteau et du voile de la Vierge, de sa longue robe bordée d'orfrois perlés, les stries parallèles trahissant la préoccupation de modeler une œuvre sans relief, tous ces détails sont fort particuliers ; l'expression de la Vierge, ses yeux aux paupières cernées profondément d'un double trait, la coupe du visage aux pommettes saillantes, tout cela constitue un ensemble assez caractéristique qui doit singulièrement aider à déterminer l'origine d'un monument d'une esthétique que d'aucuns trouveront condamnable, mais qui atteste certaines tendances très personnelles. Bien que ce monument provienne d'Espagne, ce n'est pas du tout aux artistes qui pendant l'époque romane sculptèrent des ivoires dans le nord de la péninsule qu'à mon avis on doit l'attribuer. Les ivoires espagnols du XIe siècle, dont quelques-uns sont datés exactement, le Crucifix conservé au Musée archéologique de Madrid, par exemple, permettent de se rendre compte du style de la plastique en Aragon ou dans les Asturies; et cette plastique n'offre aucune ressemblance avec la plaque du Louvre, tandis que cette même plaque est fort analogue à certains monuments du nord de l'Europe. Maskell, dans son catalogue des ivoires du musée de South Kensington, a attribué au XIe siècle et à l'art anglo-saxon un bas-relief représentant *L'Adoration des Mages*[1], qui offre au point de vue du style une ressemblance pour ainsi dire frappante avec la *Vierge* du Louvre. J'adopterais volontiers et la date et l'origine proposées par Maskell pour ces spécimens d'un art non exempt de mesquinerie assurément, mais

1. South Kensington, ivoires n° 142' 66.

qui témoigne d'efforts réels pour créer un style qui bientôt aura sa vie propre et indépendante.

Un fragment d'ivoire sculpté de forme cylindrique, ayant fait sans doute partie d'un manche de *flabellum* analogue à celui qui, de l'église de Tournus, est passé dans la collection Carrand, puis dans les collections du Bargello, à Florence, nous ramène à l'art tout à fait occidental transcrivant des végétaux stylisés à la mode orientale. Ce fragment, d'une délicate exécution, est, par son style, proche parent d'une œuvre célèbre : le psautier de Mélissende, que possède le Musée Britannique, œuvre hybride, et où se trouvent mélangés, à doses à peu près égales, l'art occidental et l'art byzantin.



CRUCIFIXION
(ÉPOQUE CAROLINGIENNE)
(Musée du Louvre.)

J'ai hâte de venir à la description, sommaire, il est vrai, — l'objet mériterait une longue dissertation — de la pièce, capitale pour l'histoire de l'art, récemment entrée au Louvre : une boîte arabe provenant d'Espagne, l'une des plus belles certainement d'une série qui atteste la vitalité de l'art composite qui fleurit, au x[e] et au xi[e] siècle, dans la péninsule ibérique. Depuis que l'Orient musulman a droit de cité au Louvre, d'année en année l'embryon primitif de cette collection s'est augmenté ; mais, jusqu'ici, on n'avait pas eu l'occasion d'y incorporer un monument capital, une œuvre capable de rivaliser par son importance avec le plus beau bassin arabe que nous possédions, le vase connu sous le nom de baptistère de saint Louis.

La boîte en question est cylindrique, fermée par un couvercle

hémisphérique. Boîte et couvercle, taillés respectivement dans un seul morceau d'ivoire, ne comportaient primitivement aucune monture métallique ; la garniture en argent, charnière et serrure, dont il subsiste quelques vestiges aujourd'hui n'est pas antérieure à la fin du XVe siècle, et a sans doute été ajoutée quand ce monument a été transformé, comme tant d'autres, en reliquaire, dans quelque église du nord de l'Espagne. Toute la surface de la boîte est recou-



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (BYZANCE, XIIIe SIÈCLE)
(Musée du Louvre)

verte d'ornements sculptés, ou, pour mieux dire, champlevés très profondément, distribués d'une façon symétrique dans quatre médaillons polylobés, déterminés par une sorte de ruban dont les replis forment un motif circulaire aux points tangents de chacun des médaillons. Le même parti pris a été adopté pour le couvercle, sur le pourtour duquel se développe une longue inscription en caractères coufiques, dont la lecture et la traduction ont été données, il y a plusieurs années, par Riano[1] :

« *La bénédiction de Dieu et ses faveurs, joie et prospérité pour*

1. *South Kensington museum Art handbooks : The industrial Arts in Spain*, p. 132.

Almogueira, fils du prince des croyants, auquel Dieu fasse pardon. Ceci fut fait en l'an 357. »

Cet Almogueira est le fils du calife de Cordoue Abder Rahman III, et l'an 357 de l'hégire correspond à l'année 967 de l'ère chrétienne.

Dans les médaillons ou entre les médaillons sont représentés une foule de sujets très variés que je ne puis que sommairement indiquer ici, mais qui tous pourraient faire l'objet d'une longue étude et de nombreux rapprochements avec d'autres monuments. Ces divers sujets trahissent les différentes influences qui ont concouru à la naissance et à l'épanouissement de cet art admirable, pratiqué au xᵉ et au xiᵉ siècle par les Arabes d'Espagne. C'est ainsi que, dans un groupe de deux lions terrassant des bœufs, on reconnaît une influence persane ; que, dans une autre scène : des oiseleurs dénichant des oiseaux, l'influence byzantine n'est pas niable, car les personnages portent sur leurs vêtements les segments rectangulaires, les pièces d'étoffe de couleur, qui étaient d'un usage très courant à Constantinople comme signe distinctif ou hiérarchique, notamment pour différencier les factions du cirque. Cette même influence, on la reconnaît, bien que moins évidente, dans un groupe de deux cavaliers affrontés de chaque côté d'un palmier dont ils cueillent les fruits. Là encore, on retrouve la même particularité d'ajustement. Le quatrième médaillon, enfin, offre une scène à trois personnages : l'un joue de la mandoline, un autre s'évente, un troisième tient un vase. Ce sont là des sujets fréquemment reproduits sur des monuments arabes d'Espagne, puis sur les cuivres incrustés

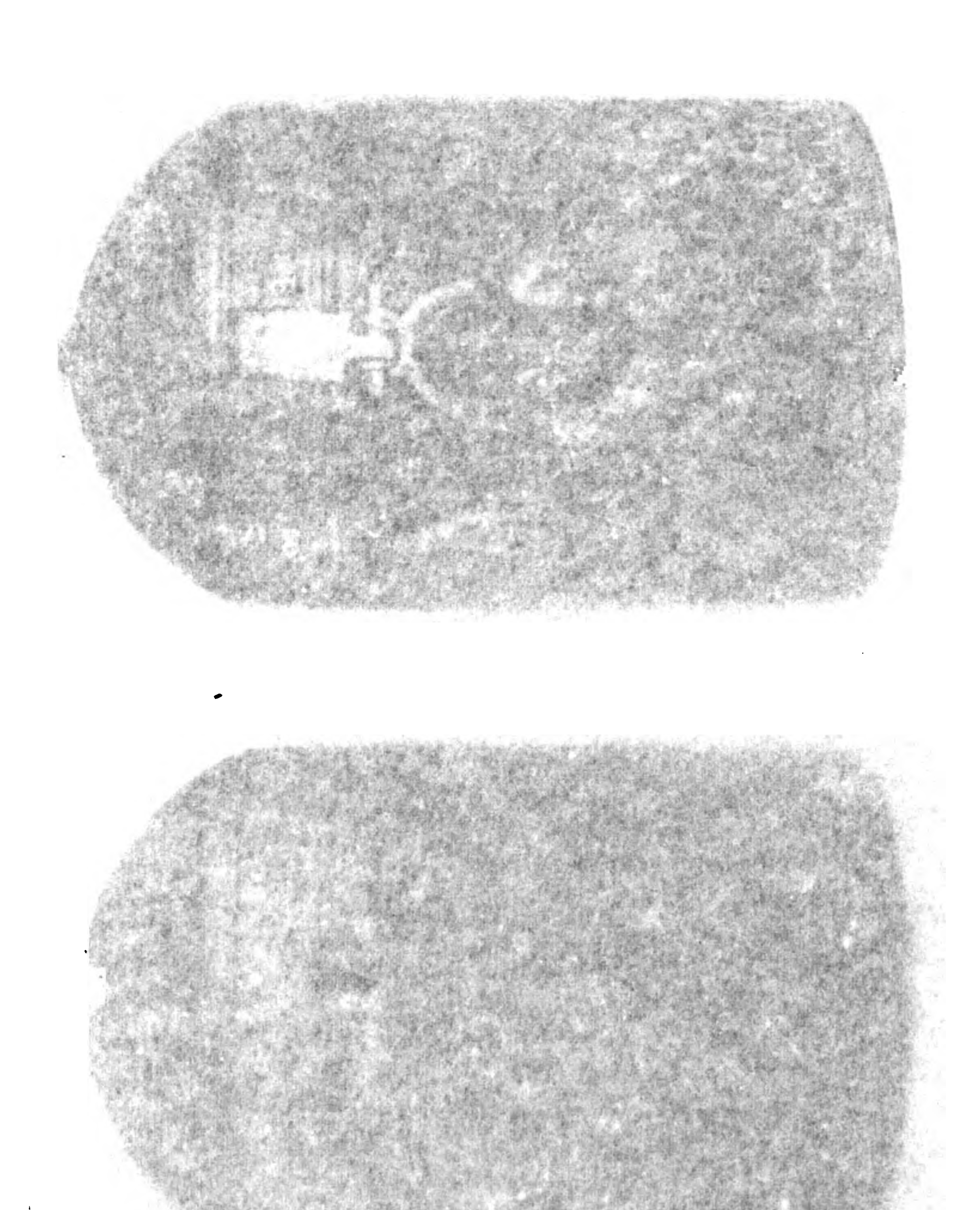


LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
(ART ANGLO-SAXON, XIᵉ SIÈCLE)
(Musée du Louvre.)

du xIII^e et du xIV^e siècle, sujets qui paraissent avoir une origine indienne ou indo-persane. Des perroquets affrontés, des bouquetins, des griffons, un paon faisant la roue, un groupe de lutteurs, etc., pourraient à leur tour donner lieu, au sujet de leur origine en tant que motifs d'ornement, à des hypothèses analogues. Le couvercle non moins orné et que terminait un bouton sphérique aplati dont on voit encore les arrachements, représente des motifs de décoration de même style : un fauconnier partant pour la chasse, des lions, des gazelles, des paons. Mais on comprendra que, dans un article tel que celui-ci, je ne puisse songer à faire de la pièce une description minutieuse. Il me suffira pour l'instant de signaler les analogues de cette belle boîte et les enseignements très positifs qu'on peut tirer de l'étude de ces monuments pour élucider l'origine de quelques-uns des motifs les plus fréquemment employés par nos artistes français du xI^e et du xII^e siècle, en particulier dans le midi et le sud-ouest de la France.

Les coffrets en ivoire d'origine musulmane actuellement connus peuvent se diviser en trois classes, suivant leur style. Une première classe comprend les œuvres exécutées au xe et au xI^e siècle, en Espagne surtout; une autre, dont les meilleurs spécimens se trouvent au Musée d'art industriel de Berlin et au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, rappellent beaucoup, par leur facture et leur parti pris de styliser à l'excès tous les animaux, certains des oliphants que nous possédons : le travail est plus sommaire que dans les œuvres exécutées en Espagne, mais, au reste, les reliefs sont toujours plutôt champlevés que sculptés. Une troisième classe, enfin, comprendrait des coffrets d'ivoire tout unis, dont des montures en argent repoussé et doré font surtout le charme : tels sont, par exemple, les coffrets de la cathédrale de Bayeux et de la cathédrale de Coire. Ce sont des œuvres d'origine arabe, mais qui paraissent se rattacher à une époque relativement plus récente.

J'indiquerai sommairement ici les ivoires qui, par leur date et leur style, me paraissent appartenir à la première de ces trois classes et devoir, par le style de leur décoration, être rapprochés de la boîte du Louvre. Le coffret de l'ancienne collection Goupil (daté de 955), — actuellement au Musée des Arts décoratifs, — ceux de l'ancienne collection Spitzer (x^e ou xI^e siècle), du musée de South Kensington, aux noms de Al Hakem Al Mostanser Billah, calife de Cordoue (961-976), ou de la veuve d'Abder Rhaman III († 961), pour beaux ou intéressants qu'ils soient par leurs ornements ou leur date, n'offrent point de décoration très compliquée ; on n'y voit guère que des



... et du XIV siècle ..., qui paraissent avoir une origine ... ou indo-persane. Les perroquets affrontés, des bouquetins, des griffons, un paon ... rome, un groupe de lutteurs, et ... pourraient à leur tour donner lieu, au sujet de leur origine en tant que motifs d'ornement, à des hypothèses analogues. Le couvercle ... et que terminait un bouton sphérique aplati dont on voit encore les arrachements, représente des motifs de décoration ... un fauconnier partant pour la chasse, des lions, des gazelles, des paons. Mais on comprendra que, dans un article tel que celui-ci, je ne puis songer à faire de la pièce une description minutieuse. Il me suffira pour l'instant de signaler les analogues de cette belle boite et les enseignements très positifs qu'on peut tirer de l'étude de ces monuments pour élucider l'origine de quelques-uns des motifs les plus fréquemment employés par nos artistes français du XIe et du XIIe siècle, en particulier dans le midi et le sud-ouest de la France.

Les coffrets en ivoire d'origine musulmane actuellement connus peuvent se diviser en trois classes, suivant leur style. Une première classe comprend les œuvres exécutées au Xe et au XIe siècle, en Espagne surtout ; une autre, dont les meilleurs spécimens se trouvent au Musée d'art industriel de Berlin et au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, rappellent beaucoup, par leur facture et leur ... à styliser à l'excès les animaux, certains des objets ... nous possédons ... travail est plus sommaire que dans ... exécutées en Espagne, mais, au reste, les reliefs sont ... plutôt champlevés que sculptés. Une troisième classe, enfin, comprend des coffrets d'ivoire tout unis, dont des montures en argent repoussé ... font surtout le charme : tels sont, par exemple, les coffrets de la cathédrale de Bayeux et de la cathédrale de Coire. Ce sont des œuvres d'origine arabe, mais qui paraissent se rattacher à une époque relativement plus récente.

J'indiquerai sommairement ici les ivoires qui par leur date et leur style, me paraissent appartenir à la première de ces trois classes et devoir, par le style de leur décoration, être rapprochés de la boite du Louvre. Le coffret de l'ancienne collection Goupil (daté de 955), actuellement au Musée des Arts décoratifs, — ceux de l'ancienne collection Spitzer (X^e ou XIe siècle), du musée de South Kensington ... aux noms de Al Hakem Al Mostanser Billah, calife de Cordoue (961-976) ou de la veuve d'Abder Rhaman III (+ 961), pour beaux ... intéressants qu'ils soient par leurs ornements ou leur date, n'offrent ... de décoration très compliqué ; on n'y voit guère que des





Gazette des Beaux-Arts

Héliog. Braun Clément & Cie

BOITE EN IVOIRE, ESPAGNE, Xe SIÈCLE

(Musée du Louvre)

Imp. Paul Moglia

feuillages très stylisés, profondément champlevés et composant parfois une décoration assez maigre. Bien autrement somptueux sont quelques coffrets surchargés de personnages ou d'animaux, coffrets extrêmement rares, parmi lesquels la pièce du Louvre me paraît tenir la première place au point de vue de la date et l'une des premières au point de vue de la finesse de l'exécution.



MANCHE
DE FLABELLUM
(XIe SIÈCLE)
(Musée du Louvre.)

La cathédrale de Palencia possède un grand coffret rectangulaire, du XIe siècle, sur lequel sont représentés des feuillages et aussi quelques scènes de chasse. L'exécution, infiniment plus sèche et moins soignée que celle de la pièce du Louvre, se rapproche beaucoup du coffret de Silos, exécuté, en 1024, par Mohammed Ibn Zeiyan, à Cuenca. Mais l'un et l'autre de ces monuments sont, à proprement parler, des œuvres d'art industriel dans le véritable sens de cette expression. Les artistes y ont fait preuve de si peu d'imagination que les mêmes sujets y sont répétés jusqu'à huit fois suivant une formule immuable : je parle ici des personnages et des groupes d'animaux pour lesquels ce système de répétition indique chez le sculpteur une sorte d'indigence dont ne témoignerait pas au même point l'adoption d'un motif unique de décoration géométrique ou végétale. Le seul monument qui, au point de vue de la richesse de la composition, puisse lutter avec la boîte exécutée pour Almogueira, est la cassette de la cathédrale de Pampelune, faite en 1005 pour Abdelmalek ben Almansour, sous la direction du chef des eunuques Nomayr ben Mohammed Alaumeri. Sur le couvercle comme sur la caisse de cet objet, on retrouve la disposition décorative en médaillons polylobés bordés d'un galon. Mais l'ornementation du champ resté libre entre ces médaillons, composée en grande partie de motifs végétaux, est infiniment moins intéressante. Notons aussi que le style de la décoration est surtout indien. Quoi qu'il en soit, la cassette de Pampelune est une œuvre admirable sur laquelle on a relevé quelques noms d'artistes : Hair et Obeidat ont pris soin de graver leurs noms sous les médaillons qu'ils avaient sculptés.

Si la boîte qui vient d'entrer au Louvre n'a point les propor-

tions de la cassette de Pampelune, on peut avancer qu'elle est beaucoup plus intéressante, pour nous autres Français, que ce monument; plus intéressant aussi est le coffret de Silos, malgré la négligence relative apportée à son exécution. C'est que, dans l'une et l'autre de ces œuvres, dans la boîte du Louvre surtout, nous retrouvons l'origine avérée de certains motifs de décoration communs chez nous à l'époque romane, dans la sculpture du midi et du sud-ouest de la France. Nous avons là un témoignage irrécusable d'infiltration, qu'on pouvait soupçonner, mais qu'il était difficile de constater d'une façon absolue. Des groupes de lions terrassant des bœufs, des groupes de lutteurs, maints autres motifs d'ornement tout aussi caractéristiques se retrouvent ou copiés textuellement ou peu à peu déformés par des copies successives sur des chapiteaux français. Le dispositif si bizarre du trumeau du portail de Moissac, avec ses lions accostés et croisés, figure huit fois répété sur le coffret de Silos. Il faudra rechercher dans quelle mesure des œuvres de ce genre ont influé sur notre sculpture décorative; mais, dès maintenant, on peut assurer que l'élément arabe — en tant qu'on considère cet art comme un mélange d'éléments très divers — a eu plus d'importance qu'on ne l'avait cru jusqu'ici sur le développement de notre art du moyen âge; on peut affirmer aussi que ces sculptures n'ont aucunement le sens symbolique chrétien que certains auteurs, doués d'une trop brillante imagination, leur ont voulu attribuer. Il y a longtemps que le simple bon sens avait essayé de réagir contre les tendances d'une école peu scientifique qui attache une signification à tous les gestes des personnages que le moyen âge a peints ou sculptés; mais le bon sens et la force du raisonnement ne suffisaient pas pour convaincre des gens qui, au surplus, faisaient les sourds. Maintenant, il leur en faudra rabattre, le jour où, preuves en main, on leur montrera que les très humbles imagiers du XIe et du XIIe siècle ont copié simplement et sans penser à malice des motifs d'ornements exotiques auxquels ils ne pouvaient attribuer d'autre valeur que celle d'une décoration heureusement composée. A tout prendre, les artistes romans ont copié les coffrets arabes, les étoffes persanes ou byzantines, comme les artistes du XVIIIe siècle ont copié les magots chinois, sans en comprendre la signification.

Ce n'est pas, bien entendu, en s'appuyant uniquement sur le merveilleux monument dont le Louvre vient de s'enrichir qu'il faudra faire cette démonstration. Mais l'intérêt qu'on portera sans doute à cette œuvre délicate, rare spécimen d'une civilisation qu'on

n'a peut être pas assez étudiée, ramènera l'attention des amateurs et des archéologues sur l'une des origines de notre art, origine à laquelle il faudra faire une assez large place. C'en est, je crois, assez pour légitimer l'acquisition d'un objet destiné à devenir pour ainsi dire classique[1].

ÉMILE MOLINIER

1. Quelques-uns des monuments qu'on vient de passer en revue, l'oliphant, les trois plaques représentant la Vierge, ont été gracieusement offerts au Louvre par M. Stanislas Baron. Qu'il me soit permis d'exprimer ici tous mes sentiments de gratitude pour ce précieux cadeau. Je ne doute pas que les lecteurs de la *Gazette* ne s'associent à ces sentiments.





MAITRES ITALIENS

A LA GALERIE D'ALTENBURG ET DANS LA COLLECTION A. DE MONTOR



La collection des maîtres italiens du xiv[e] siècle à la galerie Lindenau a, sous plus d'un rapport, une grande ressemblance avec une collection particulière française qui paraît avoir été formée à la même époque que celle du ministre d'État saxon. Le catalogue de cette galerie française est accompagné de 60 planches en lithographie hors texte et d'une douzaine de gravures sur bois dans le texte, et porte comme titre : *Peintres primitifs, collection de tableaux rapportés d'Italie et publiée par M. le chevalier Artaud de Montor, membre de l'Institut, reproduite par nos premiers artistes sous la direction de M. Challamel*[1]. La plupart des lithographies doivent avoir été très soigneusement exécutées, car presque partout le caractère des œuvres y est bien rendu.

Ici également, comme à Altenburg, la collection s'ouvre par une série de peintures d'apparence byzantine, qui appartiennent à des siècles très différents. Elles devaient être destinées à illustrer

1. Paris, Challamel, 1843 ; gr. in-4°. Cette galerie a été dispersée depuis.

— nous ne discutons pas ici si c'était à tort ou à raison — la partie concernant le XIIe et le XIIIe siècle dans les *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, publiées en 1808, 1811 et 1825 par leur possesseur.

Mais, déjà à la quatrième planche, nous nous heurtons à une erreur d'attribution que nous ne pouvons ne pas divulguer. Il s'agit d'un triptyque à fronton gothique, représentant la Madone sur un trône, accompagnée de quatre anges, entre saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, et, au-dessus, une *Crucifixion* de style si nettement gothique que son attribution à l'« ancienne école vénitienne, XIIe siècle », est tout à fait impossible.

Avec la planche suivante, nous arrivons à des noms d'artistes connus : elle porte l'attribution « Guido de Sienne », mais sans plus de raison. Des confusions nombreuses, des erreurs de dates, des attributions fausses forment un nouveau point commun entre le catalogue de la collection du chevalier Artaud de Montor, de 1843, et celui de la galerie du ministre Lindenau, daté de 1848. Le buste du *Père Éternel* (n° 23) dont nous voulons parler servait, dit le catalogue, de couronnement à une *Madone avec quatre saints* (pl. 7, n° 24), et cette Madone avec son Enfant aux belles formes nues, debout sur ses genoux, en train de saisir — ou plutôt d'étouffer d'une étreinte vigoureuse — un chardonneret et tout à fait indifférent à la sainte compagnie qui l'environne, cette Madone appartiendrait déjà à une période avancée du XIVe, sinon au commencement du XVe ! Ces saints qui l'environnent, les deux saints Jean, saint Zénobe en ornements épiscopaux avec le *giglio* de Florence sur la poitrine, et sainte Ursule avec l'étendard crucifère, prouvent que nous devons regarder bien plutôt Florence que Sienne comme lieu d'origine de cette œuvre, si finement ornementées que soient la tapisserie tendue derrière le trône et les auréoles des têtes. Puis, l'aimable et presque souriant visage de Marie est bien connu : il caractérise toute une série d'œuvres semblables. La bordure du large nimbe de la Vierge se retrouve, ainsi que son manteau doublé de fourrure, dans un autre tableau similaire mais plus simple de la même collection (à la pl. 33, où se voit également un saint pape tenant d'une main une crosse et des clefs, et de l'autre une palme de martyr). Ce pontife, peut-être le pape saint Marc, aurait été peint par Thomas di Stefano dit Il Giottino ; mais, en réalité, comme le dessin caractéristique de Gsell reproduit en lithographie permet lui-même de le reconnaître, c'est une belle œuvre de Fra Angelico. La

Madone qui l'accompagne est attribuée à Angelo Pucci, le dessinateur ayant lu au bas du rideau :

ATENPVS . DÑS . ANGNOLVS PVCCIVS . PINXIT . HOC OPVS

inscription dont la forme des lettres, qui sont de hauteur différente, décèle la falsification assez maladroite et où sans aucun doute le titre de *Dominus*, donné à Angelo Pucci, désigne non pas le peintre, mais le donateur. Mais au-dessous se lit, en caractères plus gros encore, la date :

ANNO DÑI . M.CCCLX ADI X DAPRILE

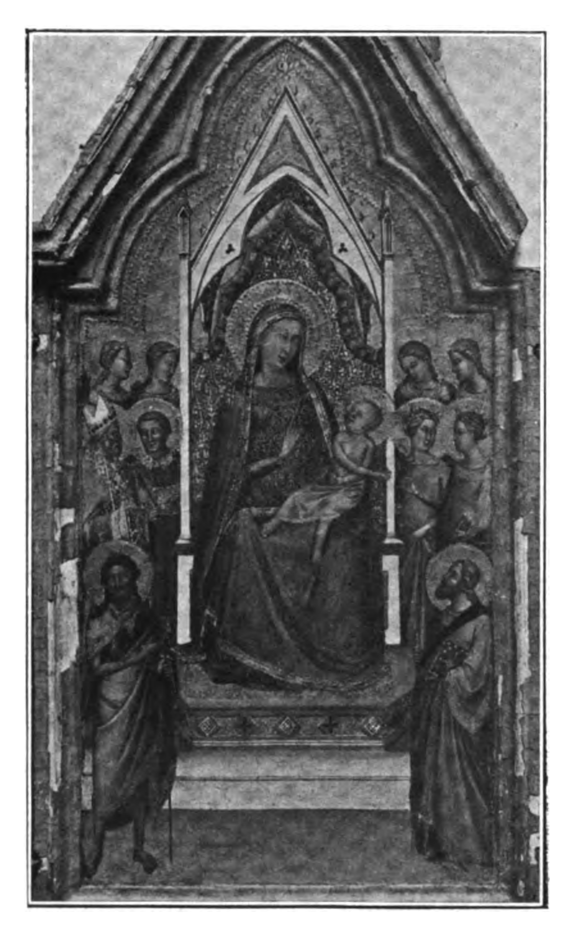
ainsi donc, le 10 avril 1360, et non 1350 comme le catalogue, se basant sur la forme différente des x, l'indique ; et même cette date me paraît encore trop ancienne et nous croirions volontiers que cet L est un reste d'une ancienne inscription ou a été à dessein formé d'un quatrième C. Le caractère de l'ensemble répond, comme la riche composition de la planche 7, à l'époque de transition du *trecento* au *quattrocento* et suppose déjà l'influence libératrice d'un maître tel que fut Andrea Orcagna au milieu du XIVe siècle.

Dans le même cas se trouve la *Vierge au chardonneret* de la planche 6, qui est également attribuée à Guido da Siena[1]. Déjà la décoration du trône, d'un style gothique avancé, avec ses pinacles sur le dossier et les côtés du siège, qui profilent en perspective leurs ouvertures et leurs colonnettes ouvragées, permet, de même que le sujet où l'on voit un oiseau volant au bout d'un ruban pour amuser l'Enfant Jésus, de reconnaître que nous avons affaire à un peintre qui unit en quelque sorte les tendances de l'art florentin après Giotto et celles de l'art siennois après Lippo Memmi. L'exécution soigneuse du visage et des vêtements autorise même, sans l'aide des couleurs, à pousser plus loin l'identification. Nous nous trouvons ici, en effet, dans le voisinage immédiat d'Andrea Orcagna, et, sinon en sa présence même, du moins en présence d'un de ses émules, tel que Bernardo da Firenze, que Milanesi identifie avec Bernardo Daddi en lui attribuant également la Madone qui orne le célèbre tabernacle d'Orcagna à Or San Michele.

Cette conjecture devient une complète certitude si on compare le tableau à un autre de la galerie d'Altenburg, qui ne possède pas moins de trois ouvrages de cette même main. Le plus parent de la

1. Une dernière œuvre attribuée à Guido da Siena (pl. 8) appartient déjà au commencement du XVe siècle, au même maître florentin qui a peint le n° 4 des Offices (phot. Alinari 989) et le n° 27 d'Altenburg.

Vierge au chardonneret est la partie centrale du triptyque (n° 15 du catalogue, ancien n° 39), où l'Enfant Jésus à demi nu tient également un oiseau, mais tend la main droite vers une sainte qui lui offre une fleur. Par exemple, sa mère lève la main, l'index étendu, pour



LA MADONE AVEC L'ENFANT ENTRE DES SAINTS, PAR BERNARDO DA FIRENZE

(Galerie d'Altenburg.)

l'admonester, de façon telle que cette main assez grande, semblable à celle du tableau de Paris, joue un rôle important dans la composition. Sur les volets de ce petit retable sont représentés la Nativité et le Crucifiement, en haut l'ange de l'Annonciation et la Vierge, comme dans beaucoup d'autres œuvres du même maître, parmi lesquelles deux triptyques semblables découverts par Milanesi à Sienne. Le musée Lindenau possède, sous le n° 14 du nouveau

catalogue (ancien n° 17), une redite plus détaillée du *Crucifiement.*

Un autre morceau capital est un *Couronnement de la Vierge* (n° 13) qui offre, à son tour, d'étroites relations avec le triptyque de Bernardo da Firenze du musée de Berlin. C'est la partie centrale d'une importante composition et nullement, comme dit le catalogue de Berlin (n° 1064), une réplique postérieure, mais bien plutôt l'original en plus grand de la composition de Berlin. A l'aide de ce panneau, qui a été reproduit dans l'annuaire de 1897 (pl. 1) de la Société des historiens d'art pour publications photographiques[1], et de la réplique de Berlin, nous pouvons enfin restituer encore avec sûreté au même maître un diptyque de la collection Artaud de Montor, qui est attribué à Cimabuë. Il est reproduit dans la planche 18. Sur un des panneaux est peint le *Couronnement de la Vierge*, avec trois saints de chaque côté : saint Pierre et saint Paul, saint Nicolas et sainte Claire (?), sainte Catherine et saint Augustin (?), et six anges musiciens autour du trône. Sur l'autre panneau, le *Crucifiement* est représenté dans une riche composition où l'on voit Marie évanouie entre les bras des saintes Femmes, Marie-Madeleine, saint Jean, les Juifs vis-à-vis, et, en arrière, quelques cavaliers.

L'œuvre de ce « Bernardus de Florentia », de qui, entre autres tableaux signés, nous connaissions déjà un *Crucifiement* avec huit saints, de 1347, dans l'ancienne collection Bromley, de Londres, et des *Madones* à l'église Ognissanti et à l'Académie (n° 53) de Florence, subit un accroissement très sensible, par suite de la restitution de deux tableaux de la collection de Montor et des trois de la collection Lindenau. Comme, de plus, nous apprenons par des documents que Bernardo peignit, en 1346-1347, une *Madone* pour les *capitani* d'Or San Michele — *Madone* qui naturellement ne peut être le tableau du tabernacle d'Orcagna, comme Milanesi l'a cru, — et qu'il s'occupa, en 1349, avec Jacopo de Casentino, de l'organisation de la confrérie de Saint-Luc à Florence, ces nombreux panneaux constituent une base meilleure, pour se former une idée du caractère de son art, que les peintures murales très restaurées de l'église de Santa Croce ayant comme sujets les vies de saint Laurent et de saint Étienne, que Vasari lui attribue. D'après ces petits et ces grands retables parvenus jusqu'à nous, Bernardo nous apparaît comme un condisciple de talent consciencieux, mais sans dons puissants, de

1. Il existe aussi une petite reproduction dans la *Festchrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz*. Leipzig, 1897, p. 168.

Taddeo Gaddi, qui, tout en suivant plus strictement les règles de l'art florentin, se rapproche peu à peu des sujets plus séduisants des Siennois, de leur facture lisse et émaillée, de leur richesse et de



TRIPTYQUE, PAR BERNARDO DA FIRENZE

(Académie de Sienne.)

leur bigarrure de coloris, à un tel point qu'on l'inscrit parfois dans l'école de Sienne.

Parmi tous ces tableaux, le triptyque d'Altenburg se distingue comme un excellent échantillon de l'art du maître, par sa séduisante fraîcheur de coloris, par le resplendissement du fond d'or avec son ornementation appliquée ou gaufrée, par le merveilleux éclat du

bleu tendre et du rose, qui dominent dans le tableau, par le ton des chairs et quelques contrastes marqués de rouge brun et de blanc. En outre, le mouvement de l'Enfant Jésus qui, en même temps, regarde sa mère et tend la main vers la fleur offerte, confirme aussi clairement que possible l'influence du goût siennois sur les contemporains et les condisciples de Taddeo Gaddi.

D'un autre côté, cette figure, voisine de celles d'Orcagna, explique certains traits de la personnalité de ce maître éminent. Une série de *Couronnements de la Vierge* conservés à Altenburg permet de faire des observations particulièrement instructives sur cette parenté comme sur les divergences existant avec ce maître. La remarquable composition originale que nous attribuons à Orcagna a été, pour cette raison, publiée dans le même fascicule de la Société des historiens pour reproductions photographiques (pl. 15). Elle se présente comme une inspiration pleine de fraîcheur et de vie, se rapprochant davantage des plus belles trouvailles et des meilleures figures des fresques de la chapelle Strozzi que du panneau, daté 1387, de l'autel de cette chapelle. C'est une œuvre de début, qui annonce d'une façon claire et prononcée l'alliance, chez ce peintre, de visées architectoniques et plastiques.

Tandis que jusqu'ici nous avons vu cette solennelle cérémonie du couronnement se passer sur un terrain tangible, sur un trône bien construit en perspective, un autre tableau, malheureusement très endommagé, de la même galerie, nous transporte dans les régions aériennes du ciel, comme Orcagna l'avait fait dans la représentation de l'entrée des bienheureux au Paradis sous les regards de Dieu, sur la paroi principale de Santa Maria Novella. Et le renoncement à tout accessoire matériel y est encore plus logique, le caractère de vision aérienne encore plus accusé, l'impression générale plus pittoresque, malgré tout ce qui, dans la partie inférieure du tableau, rappelle la fresque que nous venons de citer. Par suite, on nous permettra de reproduire ici le panneau d'Altenburg (nº 18, ancien nº 139), malgré l'inhabile restauration qu'il a subie; car, représentant un remarquable progrès sur la composition giottesque et ses nombreuses variations jusqu'à Orcagna, cette nouvelle conception est si précieuse et les documents sont si irréfutables que nous ne pouvons attribuer une œuvre semblable qu'à un des guides de l'art florentin, à un maître comme Orcagna, mais plus peintre encore dans ses créations que ce sculpteur-architecte.

Dans le catalogue Artaud de Montor, au contraire, Andrea Orca-

gna, d'après les ouvrages qui lui sont attribués, n'est plus devenu qu'un quattrocentiste quelconque, qui pourrait être cité près d'Andrea del Castagno et de Paolo Uccello, près de Dello et de Pesellino. Dans la planche 36 figurent deux portraits : Dante et Farinata degli Uberti, qui pour nous se rattachent si visiblement aux fresques de la villa Pandolfini alla Legnaja (maintenant au musée de Santa Apollonia), que l'on pourrait croire à une simple confusion avec Andreino degli Impiccati, c'est-à-dire Castagno. Le portrait de Farinata est une copie directe, comme les nombreuses effigies de ce personnage qu'on voit aux Offices et au musée Paolo Giovio ; celui de Dante est une œuvre postérieure, dans la manière de Pontormo et de ses confrères. — La planche 37 nous montre un *cassone* avec la *Réception de la reine de Saba par Salomon* transportée au xve siècle, de telle sorte que la reine agenouillée y apparaît avec le chapeau de voyage de Paléologue de Byzance, que ses femmes y sont vêtues comme celles des noces d'Adimari dans le *cassone* bien connu de l'Académie de Florence, tandis que les cavaliers et les courtisans, ainsi que le roi lui-même, rappellent les personnages des tableaux de batailles de Paolo Uccello.

A la phase suivante du développement de l'art au *quattrocento,* appartiennent les *cassoni* où est représentée l'histoire de Lucrèce (pl. 38 et 39). L'architecture fait penser à Benozzo Gozzoli et à Francesco di Giorgio. Parmi les Florentins, on ne pourrait mettre en avant que Francesco Botticini [1], contemporain de Sandro Botticelli, et Andrea del Verrocchio. Certaines particularités de la construction des figures, des types de visages, de l'habillement, indiquent toutefois d'une façon certaine un Siennois, et nous aurions ainsi à regarder comme chef de l'atelier d'où sortirent probablement ces spécimens d'art décoratif très inférieur, Benvenuto di Giovanni.

Outre cette confusion entre Orcagna et les quattrocentistes, nous en trouvons dans le même catalogue une autre du même genre, basée sur le prénom Andrea, car la signature entière qu'on donne occasionne ici encore une erreur d'un siècle. A la planche 10, apparaît un certain Andrea Tafi, que le texte désigne comme étant un mosaïste du xiiie siècle. Mais l'œuvre qui lui est attribuée, une *Madone* sur un trône en forme de niche de marbre, avec saint Jean-Baptiste et saint Pierre à ses côtés et deux anges musiciens sur les

1. Quatre anges, dans la manière de ce maître que montrent deux retables à Empoli, figurent à la planche 49 comme étant de Fra Angelico; cinq fragments avec des saints, à la planche 16, comme étant de Cimabuë.

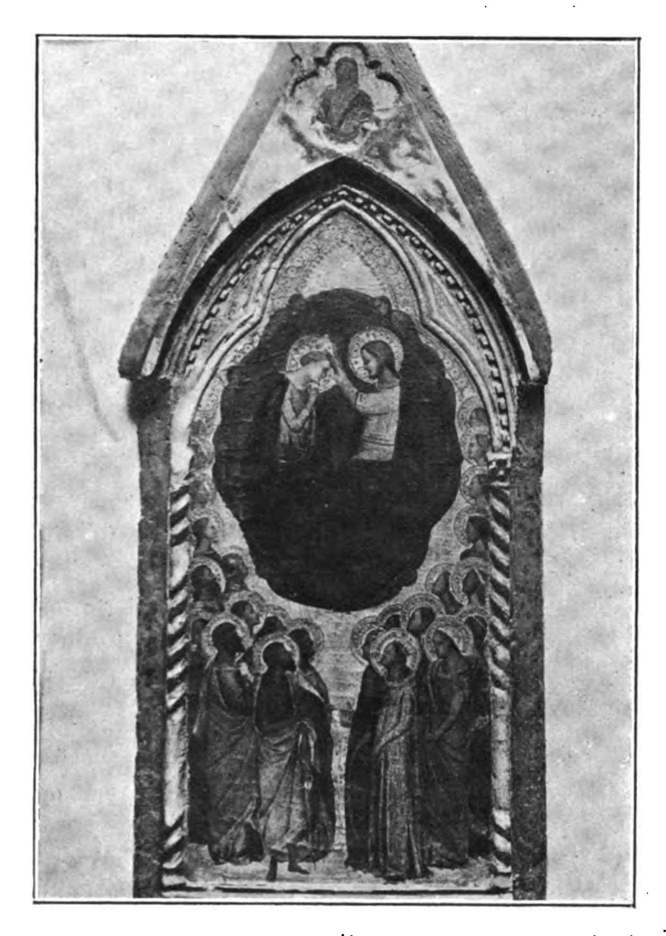
degrés du trône, rappelle Fra Filippo et Fra Diamante, de sorte qu'en fait d'Andrea, on ne pourrait songer qu'à Andrea di Giusto, ou à quelque artiste provincial qui aurait étudié chez les maîtres à Florence, puis travaillé pour lui-même dans une petite localité de la Toscane, comme firent Zanobi Macchiavelli et autres. Les deux *cassoni* de la planche 11, attribués également à Andrea Tafi, sont l'œuvre d'un peintre de la Haute-Italie, plutôt milanais ou piémontais, non antérieur aux premières dizaines d'années du XVe siècle.

De semblables erreurs de dates entachent aussi les œuvres de Margheritone d'Arezzo : *Saint François et sainte Claire*, deux figures « peintes sur cuivre » (pl. 12) ; — de Cimabuë : triptyque (pl. 13), et *Madone avec quatre saints* (pl. 14), *L'Annonciation, Sainte Anne, La Vierge et l'Enfant*, *La Cène* et *La Passion* (pl. 15) et plusieurs autres. Sous le nom de Cimabuë, on trouve, à la planche 17, près d'un *Saint Jean-Baptiste* dans la manière de Masolino, une belle tête de Prophète dans un médaillon, avec une banderole portant ces mots : « *Ecce virgo concipiet* », œuvre que nous voudrions restituer à Antonio Veneziano, en nous basant de nouveau sur un panneau d'Altenburg.

Ce panneau est le volet droit d'un triptyque dont la partie centrale renferme l'*Ascension*, tandis que les vantaux contiennent chacun six Apôtres agenouillés. Le volet de gauche doit être passé de la galerie Fesch dans une collection particulière en Angleterre ; celui de droite, conservé à Altenburg, offre parmi les têtes des Apôtres un visage à barbe brune, qui ressemble tout à fait au saint Régnier des fresques d'Antonio Veneziano, au Campo Santo de Pise. La netteté avec laquelle le modelé de cette figure puissante se devine partout sous la simple draperie qui la recouvre révèle un maître ayant à un haut degré le sentiment du relief plastique. Tout à fait dans le même sentiment sont les têtes des Apôtres ; sans parler de leurs autres qualités, elles se font remarquer par la sûreté du dessin et la largeur de la facture qui fait servir à ses intentions de relief les cheveux eux-mêmes, traités par masses, çà et là bouffants ou relevés d'ombres, ici taillés régulièrement, là tombant en boucles libres[1]. Le jeune saint Jean, qui porte la main devant son front, de façon telle qu'elle paraît être un *ciuffo*, rivalise de beauté avec les créations d'un Luca della Robbia. A cela s'ajoute le puissant éclairage que nous admirons dans les fresques de Pise, peintes de 1384 à 1386, par

1. Reproduit dans la *Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, p. 175.

exemple dans les passagers du vaisseau assailli par la tempête. Mais le panneau d'Altenburg, et, dans la collection A. de Montor, le médaillon rond avec la tête de Prophète, qui semble avoir appartenu à une *Annonciation*, montrent une extrême parenté avec les fres-



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE (ÉCOLE FLORENTINE, XIV° SIÈCLE)
Galerie d Altenburg.)

ques, maintenant rendues à la lumière, de la chapelle Saint-Nicolas à l'église Santa Croce de Florence, qui ont été attribuées, tantôt à Angelo Gaddi (Crowe et Cavalcaselle), tantôt à Gherardo Starnina.

Si nous regardons ce dernier comme le maître de Masolino da Panicale, au point qu'il nous est possible de constater aussi dans les peintures qui décorent les voûtes du chœur de l'église collégiale de

Castiglione d'Olona, exécutées en 1425, les plus étroites relations avec l'origine commune à laquelle se rattache également Fra Angelico[1], nous pourrons alors regarder comme des témoignages extrêmement importants deux tableaux de la collection A. de Montor, qui sont attribués à ce Starnina, car ils portent l'empreinte de la même conception artistique que les créations indiscutées signées « Masolinus de Florentia ».

L'une de ces compositions représente, dans un *cassone* (pl. 39), le *Mariage de la Vierge* tout à fait de la même façon, quoique en largeur, que le fragment de voûte de Castiglione dans son étroit format en hauteur : ce sont les mêmes figures élancées, flexibles, légères comme des sylphes, les mêmes petites têtes aimables mais sans grand caractère, les mêmes draperies glissantes, disposées à la façon de Ghiberti. Le second tableau (pl. 40, partie supérieure), qui doit avoir servi de modèle au *Baptême du Christ* de Masolino, qu'on voit encore au Baptistère de Castiglione d'Olona, rappelle aussi d'une façon frappante le bas-relief de Ghiberti au Baptistère de Sienne.

Un troisième artiste, qui pourrait appartenir à l'entourage de Masolino et de Fra Angelico, ou bien encore à l'école de Starnina, serait Dello Delli, l'ami de Paolo Uccello. Il doit avoir partagé, lui aussi, les vues artistiques de Ghiberti pendant l'exécution par ce dernier de la première porte de bronze du baptistère de Florence. Son séjour dans la Haute-Italie se reflète, à ce qu'il semble, dans les peintures de *cassoni* de la collection de Montor (pl. 41), où sont représentés des jeux de société — comme à la casa Borromeo, à Milan — et l'histoire de Judith. Le tableau de forme ronde où est représenté le *Triomphe de la Renommée* (pl. 20), et qui est donné à Giotto, pourrait être ou de Dello ou de Paolo Uccello. Par contre, les *Cortèges de triomphe* (pl. 43) ont plus de rapports communs avec les *cassoni* du palais Torrigiani à Florence, représentant des épisodes de la vie de David, que l'on a baptisés du nom de Pesellino [2].

Il faut placer non loin de ce groupe un *desca da parto* (plat d'honneur offert à l'occasion d'une naissance) (pl. 48), de forme

1. V. Schmarsow, *Masaccio-Studien. I : Castiglione d'Olona und die Malereien des Masolino*. Cassel, 1895, où les peintures des voûtes sont reproduites pour la première fois d'après des photographies.

2. Au contraire, les *cassoni* attribués à Pesellino, où sont des épisodes de la vie de Joseph (pl. 51 et 52), avec des armes portant trois cors et qui sont celles de la maison Guicciardini, sont seulement des œuvres postérieures, appartenant à l'école de Filippino Lippi.

polygonale, attribué à Paolo Uccello, avec sa vue de la chambre de l'accouchée, où ne manquent ni les commères en visite, ni toutes sortes de rafraîchissements et de divertissements : concert de harpes, etc., tandis qu'on aperçoit au dehors les corridors, où s'avancent des porteurs de cadeaux, puis la plate-forme avec ses parterres de fleurs, et, au loin, la mer avec ses bateaux. L'inscription placée au bas nous donne la date exacte de ce panneau : QUESTO SI FE A DI XXV DAPRILE NEL MILLE QUATROCENTO VENTOTTO, c'est-à-dire la date de la mort de Masaccio, 1428! Nous saisissons ici l'extrême différence qui sépare une œuvre originale, une conception énergique due à un maître de premier ordre, telle que le *desco da parto* provenant de la casa Capponi, au musée de Berlin, de la pauvre fabrication d'un peintre médiocre, comme est ce panneau de la collection de Montor, trop orgueilleusement attribué à Paolo Uccello. En tous cas, la mise en scène procède plutôt des traditions du *trecento* ; la conception et le mouvement des figures se rapprochent de l'art du groupe de Dello depuis Starnina, et l'ensemble nous donne un avant-goût des artistes plus modérés qui suivront, tel que sera Domenico Veneziano.

C'est à ce dernier, et non à Masaccio, que nous penserions tout d'abord, en présence de la tête de profil tournée à gauche et coiffée d'un large capuce (pl. 49). La parenté qu'elle offre avec Fra Angelico et Gentile da Fabriano permettrait plutôt de mettre en avant le nom de Masolino. Mais, avec un sujet aussi simple et la fidélité de portrait qu'il offre, il serait nécessaire de voir la facture de l'original même.

Nullement de Masolino, mais d'un artiste parent de Fra Filippo ou même de Benedetto Ghirlandajo, provient, à notre avis, la *Madone avec l'Enfant debout devant un paysage* reproduite sur le côté droit de la planche 45. De même, c'est tout à fait arbitrairement que le nom de Masaccio figure sur la planche 42. Par contre, nous regardons comme œuvres probablement authentiques et originales de Masaccio les quatre saints sur fond d'or, qui durent appartenir à un grand retable, exécuté environ à l'époque des peintures d'autel au Carmine de Pise citées par Vasari et maintenant dispersées, c'est-à-dire vers 1425, quoique le catalogue de Montor l'attribue à Buffalmacco (pl. 25) [1].

Non moins arbitrairement on a groupé sous le nom de ce trécentiste, qui doit sa réputation presque uniquement à la tradition

1. V., pour cette attribution plus fondée, Schmarsow, *Masaccio-Studien*, III.

locale du Campo Santo de Pise, des œuvres tout à fait différentes entre elles, et les données historiques que le critique scrupuleux ose rapporter à ce nom sont si indécises, presque si insaisissables, que nous devons recueillir soigneusement les moindres bribes de traditions qui se rattachent à des travaux déterminés. Le triptyque de la planche 23, avec la tunique dentelée de l'ange de l'Annonciation, a son pendant à la galerie d'Altenburg, dans une œuvre que nous attribuons à un maître travaillant à Pise à la fin du XIVe siècle ou au commencement du XVe, là où la tradition florentine se mélange justement aux rejetons du goût siennois. Avec les trois *Apôtres* qui occupent le centre de la planche 24, nous sommes dans le voisinage de Niccolò di Pietro Gerini, tandis que le *Saint Dominique*, à gauche, qui porte aussi le nom de Buffalmacco, décèle des rapports tout à fait étroits avec les fresques de la chapelle des Espagnols, à Santa Maria Novella, au point que nous oserions proposer le nom d'Andrea da Firenze, si le souvenir des morceaux du Campo Santo qui lui appartiennent ne nous amenait plus loin, vers Francesco da Volterra[1].

Le rédacteur du catalogue de Montor n'a non plus aucune idée exacte de Taddeo Gaddi — auquel on attribue aussi une part dans la décoration de la chapelle des Espagnols — quand il donne à ce descendant immédiat de Giotto un *Crucifiement* (pl. 28) qui peut dater au plus tôt de Spinello Aretino, autant qu'on peut en croire la reproduction. Nous pouvons constater un pas en avant vers les débuts de Masaccio dans l'étroit panneau en hauteur où l'on voit le *Christ en croix* entouré des disciples et des saintes Femmes avec saint François; il est placé sous le nom de Giottino, auquel appartient bien plutôt la simple composition de la planche 21, et cela d'autant plus que nous pouvons moins songer à Giotto, dont le nom cependant figure au bas du tableau. C'est encore une erreur certaine que l'attribution à Simone Martini d'un *Christ en croix entre Marie et saint Jean*, aussi bien que de l'autel archaïque de la planche 22, qui offre dans le bas, comme sujet principal, sainte Catherine avec les roues de son supplice.

Si l'ignorance de l'école de Sienne s'est révélée tout d'abord à propos de Guido da Siena, comme ici à propos de Simone Martini, nous ne nous étonnerons pas de voir, à plus forte raison, Pietro Lorenzetti ou Laurati, comme on l'appelle encore à la suite de Vasari, souffrir l'attribution d'œuvres les plus diverses.

1. Le *Saint Antoine abbé*, qui est à gauche, a plutôt le caractère de Gentile da Fabriano que de Cimabuë, auquel il est donné.

La reproduction du *Baiser de Judas*, à la planche 54, est trop sommaire, trop peu précise, pour permettre une nette appréciation. Cependant, l'original détruit semble avoir une parenté avec les scènes du grand retable de la planche 27, qui sont placées sous le même nom. Mais il est clair que l'ensemble, — une *Annonciation* dans la partie supérieure du tableau ; *La Nativité, L'Adoration des Mages et L'Enfant Jésus au temple*, dans la première rangée ; *La Cène, Jésus au jardin des Oliviers* et *L'Arrestation du Christ*, dans la deuxième rangée, et, enfin, au bas, *Le Christ en croix entre Marie et saint Jean* avec trois figures de chaque côté : à gauche, *sainte Catherine, saint Julien* et *saint Jean-Baptiste ;* à droite, *saint Nicolas, saint Christophe* et *sainte Lucie,* — il est évident que cet ensemble porte l'empreinte non pas siennoise, mais florentine, et, en outre, appartient non pas au XIV[e], mais au XV[e] siècle. C'est là un retable exécuté probablement pour Pise, sur le modèle des épisodes bibliques peints par Fra Angelico qui se trouvent maintenant à l'Académie de Florence. Et autant que le dessin au trait et les petites dimensions de la reproduction permettent d'en juger, nous serions tenté de songer plutôt à une œuvre de jeunesse d'Alessio Baldovinetti, et non pas seulement parce qu'il y a joint d'autres morceaux qui manquent à ce groupe, tels que *La Transfiguration* et *Le Baptême du Christ*, conservés à Florence, mais parce qu'une série d'autres indices révèlent aussi sa main.

Une couple de saints méconnus se trouve à la planche 26 : un *Saint François d'Assise* et une *Sainte Catherine d'Alexandrie,* par Pietro Laurati. Le premier n'est autre que saint Bernardin de Sienne, tenant à la main le monogramme du Christ, et, répondant à la manière habituelle d'un Sano di Pietro, il ne peut guère remonter plus haut que le milieu du XV[e] siècle. Quant à la sainte Catherine, ce n'est même pas une figure féminine, mais, ainsi que l'inscription placée sur la large auréole à fond d'or permet de lire encore distinctement, même en lithographie, S. IVO DI BRETAGNIA (saint Yves), qu'implorent les veuves et les orphelins. D'après les caractères de cette inscription et le costume du saint, c'est là encore une œuvre de l'époque de Lorenzetti et de Lippo Memmi, que d'ailleurs il sera à peine possible de déterminer davantage, particulièrement en ce qui concerne le visage au type de nègre qui apparaît recouvert d'un voile clair.

L'encadrement rappelle les petits chefs-d'œuvre signés de la collection Lindenau, à Altenburg, qui nous ont permis d'ajouter très à propos des remarques si instructives à ce que nous savions jus-

qu'ici sur Pietro et Ambrogio Lorenzetti, sur Simone Martini et Lippo Memmi.

L'annuaire de 1897 de la Société des historiens d'art pour reproductions photographiques a mis sous les yeux des connaisseurs et des amis du *trecento* toute la série de ces merveilles qui, jusque là, étaient restées presque complètement ignorées ou cachées sous de faux noms. D'abord, un diptyque autrefois dispersé, mais aujourd'hui heureusement rétabli dans son état normal, où l'on voit une *Madone*, d'un frais coloris sur un fond d'or, tenant sur son bras l'Enfant emmailloté, et *Le Christ dans le tombeau*, avec, sur le bord, la signature : PETRVS LAVRĒTII DE SENI' ME PĪXIT. Et, chose assez remarquable, la Vierge, avec l'expression de douleur répandue sur tous ses traits, se rapproche tellement de la célèbre figure allégorique de *La Concorde*, au Palais municipal de Sienne, que je la reconnus tout d'abord pour une œuvre de Lorenzetti, et ne la restituai à Pietro qu'après avoir vérifié que le panneau représentant le *Christ au tombeau* appartenait à ce diptyque.

Mais Ambrogio est resté, justement à cause de la base d'appréciation toujours décisive fournie par ces séries de mœurs allégoriques du Palais municipal, à Sienne, en possession d'un tableau d'allure sérieuse et pleine de pensée, qu'on pourrait appeler une *Allégorie de la Rédemption*. Il se compose d'une partie principale inférieure avec, au-dessus, une lunette, comme sur le mur très allongé des chapelles gothiques de cette époque. En haut, l'on voit, exécuté de façon simple et, à dessein, rapide, *Le Christ en croix avec Marie et saint Jean ;* en bas trône, avec une impassible majesté, comme la femme rayonnante de l'Apocalypse qui écrase la tête du serpent, la mère de Dieu, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, ici plein de vie et de mouvement. Au-devant de son trône, de nombreux saints sont rassemblés autour d'un spectacle curieux, qui se passe sur la terre, comme à l'étage inférieur d'une scène agencée pour un « Mystère » là, Ève est couchée sur le sol, dans l'attitude d'une pécheresse repentante, et elle confesse : *Serpens decepit me et comedi,* tandis que le serpent lui-même s'échappe sur le côté.

Près de ce tableau scintille un petit ouvrage du fini le plus précieux, une petite *Madone*, portant la signature : LIPPVS . MEMMI. DE . SENIS . ME . PINXIT, et montrant, dans le mouvement si finiment senti de l'Enfant debout, que le beau-frère de l'auteur, Simone Martini répandait peut-être ses propres dessins aussi libéralement parmi les siens que plus tard Raphaël d'Urbin. Ce ravissant sujet

appartient tout à fait à la catégorie des œuvres certaines de Simone, mais nulle part dans les autres peintures de Lippo ne se rencontrent une pareille élégance et une telle candeur. Le même mode de conception se retrouve aussi dans quelques demi-figures d'ermites et de saints, qui doivent avoir appartenu à un retable plus grand.

Une œuvre grandiosement solennelle et archaïque reconnue, au contraire, comme appartenant à la première période de Simone Martini lui-même, est la figure seule de *Saint Jean-Baptiste* sur un trône, dont la carnation brunâtre trahit au point de vue technique les rapports avec Duccio, tandis que, par la silhouette et l'expression, elle rappelle la large peinture murale de la *Maestà,* à l'hôtel de ville de Sienne.

Autour de ces chefs-d'œuvre de maîtres célèbres sont groupés à Altenburg, de façon non moins claire, toute une suite de petits et de grands panneaux d'origine siennoise, qui nous permettent de suivre nettement le développement de l'école depuis Duccio jusqu'à la fin du XIV[e] siècle et au delà : une *Mort de Marie,* d'un profond sentiment de douleur, où les anges qui accompagnent le Christ ont encore ici, comme chez Duccio, une haute expression de sainteté, quoique la peinture elle-même trahisse l'époque d'un Bartolo di Maestro Fredi ; une douloureuse et pourtant, sous le rapport des mouvements, grandiose *Pietà,* qui annonce déjà le peintre d'âme que fut le Pérugin ; puis une ravissante *Fuite en Égypte,* que Hermann Hettner a reconnue avec raison pour une œuvre de don Lorenzo Monaco, et une *Madone avec l'Enfant,* ou un *Sauveur bénissant,* de Taddeo Bartoli, dans lequel déjà les puissantes velléités du réalisme se mêlent à l'idéale et féerique fantaisie du moyen âge, de façon à préparer le terrain à Gentile da Fabriano.

L'énumération seule des œuvres de la collection Lindenau place déjà celle-ci bien au-dessus de celle du chevalier Artaud de Montor[1] ; elle a été réunie avec un sens délicat des rapports intimes et de l'importance historique des œuvres, cela certainement grâce à l'influence de celui qui servit d'intermédiaire au baron de Lindenau,

1. On a introduit tout à fait à l'aventure, dans le catalogue de 1843 de la collection A. de Montor, quelques noms de quattrocentistes. Par exemple : planche 53, celui de Sandro Botticelli pour deux *Crucifixions* parfaitement hétérogènes, et de plus le tableau de la planche 54, qui suit encore, quoique tardivement, la tradition du *trecento.* A un maître ombrien, très proche d'Ottaviano Nelli de Gubbio, appartiennent aussi bien la *Madone avec les Anges* de la planche 55, attribuée à Piero di Cosimo, que le *Retour du Christ* de la planche 56,

M. Émile Braun, qui, alors, était à la tête de l'Institut archéologique à Rome, et à l'influence peut-être personnelle de C.-F. von Rumohr, qui justement venait de publier ses *Italienische Forschungen*. C'est ainsi que la petite collection d'Altenburg vérifie ce que Rumohr avait cherché dans ses *Drei Reisen nach Italien, 1832* : « En présence des peintures, l'on désire et l'on doit trouver dans quelles parties, dans quels temps et quelles personnalités les différentes écoles locales se rapprochent les unes des autres, échangent leurs tendances, se mettent en contact ou se fondent entièrement. »

AUGUST SCHMARSOW

que Sandro Botticelli aurait peint, paraît-il (comparez la bordure des deux œuvres). Il en va de même avec David Ghirlandajo, auquel, par exemple, sont attribués sans plus de raison, à la planche 58, une *Madone avec un ange et saint Jean*, peinture ombrienne-bolonaise, dans la manière d'Amico Aspertini, et une *Madone avec une pomme*, provenant également d'Ombrie, et d'un maître des Marches, qui est aussi représenté à la villa Albani, à Rome. A la planche 59, une *Adoration de la Croix* est donnée à Domenico Ghirlandajo, tandis qu'elle doit appartenir à un imitateur tardif de Sandro Botticelli. La *Sainte Famille* de la planche 60 appartient non pas au Pérugin, mais à quelque compagnon de Franciabigio, de Bugiardini et de Sogliani, à Florence.





UNE PAGE SUR LES ARTS DÉCORATIFS DE L'INDE

LA CÉRAMIQUE ET LES ÉMAUX [1]

(PREMIER ARTICLE)

LA CÉRAMIQUE



S'il est une profession importante en Inde, c'est assurément celle du potier qui fabrique indifféremment la vaisselle usuelle, les statues des dieux destinées aux cérémonies annuelles, les briques et les tuiles. En certaines régions, comme le Dekkan, le potier, ou *kumbar*, est un véritable fonctionnaire, payé à l'année, et ses fonctions sont héréditaires. Les poteries communes sont, en Inde comme partout ailleurs, façonnées sur une roue horizontale que met en mouvement une forte poussée de la main, répétée toutes les cinq ou six minutes. Depuis plusieurs milliers d'années, ces procédés primitifs n'ont pas varié, et les formes des pots et des écuelles sont aujourd'hui les mêmes que celles des objets figurés sur les plus anciens monuments boudhiques. Ces terres cuites, rouges, brunes, noires ou grises, sans vernis, représentent les premiers états d'une

1. Notre collaborateur M. Maurice Maindron a détaché pour nous le présent chapitre de son volume sur *L'Art indien*, sur le point de paraître dans la collection bien connue et justement réputée de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts* (H. May, éditeur).

production dont les manifestations les plus parfaites sont les poteries vernissées du Sind, de Delhi et de Madura. C'est dans le Penjab que la poterie commune est le mieux travaillée. Les principaux lieux de production sont : Amritsir, Kashmir, Dera-Ghazi-Khan, Dera-Ismaïl-Khan, Gugranwalla, Hazara, Hushiarpour, Jhelam, Kangra, Kohat, Lahore, Ludhiana, Rawalpindi, Shahpour; dans le Bengale : Sawan (Patna), Bardwan, Ferozepour (Dacca), Dinajpour (Rajshahye); dans la province de Bombay : Ahmedabad ou Guzerat, et Khanpour dans le collectorat de Belgaum[1].

Parmi les poteries communes plus ou moins ornées, fabriquées pour l'exportation, M. Baden Powel cite les poteries rouges de Travancore, d'Hyderabad, du Dekkan et celles, également rouges, mais vernies, de Dinapour, les poteries peintes de Kotah, dans le Radjpoutana, les poteries dorées de Amroha, dans la même province, et celles de Madura et du Sind, qui sont, entre toutes, les plus remarquables avec celles du Penjab, sur lesquelles nous reviendrons.

Les poteries d'Azimghar méritent une mention particulière à cause de leur ornementation toute spéciale : « La poterie d'Azimghar, dit Birwood, semblable à la plupart des productions artistiques du district de Bénarès et de ceux de l'Est, est généralement médiocre dans sa forme, pauvre et sans originalité dans son parti décoratif, défauts que fait ressortir sa couleur d'un noir très fin, obtenu par la cuisson de la terre avec des tourteaux de moutarde... Les ornements argentés se font par un dessin en creux, gravé à l'eau-forte sur la terre une fois cuite et où l'on met un amalgame de mercure et d'étain. » Ainsi l'artiste produit-il une sorte de contrefaçon d'incrustation en métal, que le ton terne de l'étain fait paraître très ancienne, et beaucoup d'amateurs prennent les vases ainsi fabriqués pour des récipients de métal noir touché d'argent, erreur que la dureté de la poterie rend facile à commettre.

L'histoire de la poterie ornée, en Inde, est un chapitre à tirer de l'histoire de la céramique en Arabie et en Perse. Jamais les Hindous n'ont fabriqué de porcelaine ni de faïence; ils ont toujours travaillé les diverses variétés d'argile, et appris des musulmans à les revêtir d'enduits brillants et de ces couleurs éclatantes que l'on admire à juste titre dans les poteries du Sind et du Penjab. C'est sans doute avec la conquête de Gengis-Khan que cet art s'introduisit en Inde. A en croire une tradition demeurée dans toutes les villes où il fleurit, il serait venu de Chine, en passant par la Perse et l'Afghanistan,

1. Baden Powel, in Birwood, *Industrial Arts*, II, p. 135.

par l'influence d'une Chinoise, femme de Tamerlan. L'art céramique porte le nom de *kasi* en Perse comme en Inde. Et il est établi chez les Hindous que la pratique d'habiller les monuments avec des tuiles émaillées passa en Inde, au moment où la Perse fut envahie par les musulmans. Cette pratique ne tomba pas en désuétude, et aujourd'hui encore on fabrique, dans le Sind, des quantités de ces carreaux vernissés. Les artistes de Kurrachee en exécutent de modèles divers, tous élégants et riches, à teintes vives et tranchées, mais jamais criardes.



POTERIE DU SIND

Il paraîtrait que ces tuiles vernissées sont d'une fabrication courante et que leur débit est, encore aujourd'hui, considérable. Un marchand de Kurrachee me disait qu'il en avait expédié en Europe (c'est-à-dire en Angleterre) plusieurs milliers pour des amateurs qui voulaient en revêtir leurs villas. Ces carreaux, que l'on fabrique surtout à Bulri et à Saïdpour, sur une épaisseur de 16 à 20 millimètres et 18 centimètres environ de côté, coûtent quelques centimes. Mais ils sont lourds et le transport en triplerait sans doute le prix. On ne saurait cependant en trop conseiller l'emploi pour les décorations intérieures des salles de bains, par exemple, et pour les revêtements extérieurs.



PLAT VERNISSÉ DU SIND

Les poteries du Sind, dont nous donnons ici quelques exemples provenant de Kurrachee, sont très peu connues en Europe, où elles mériteraient d'appeler l'attention par leur beau parti décoratif et leur coloration chaude, où le roux, le jaune, le vert et le brun représentent la gamme dominante. Les éléments principaux du décor sont des fleurs comme le large œillet d'Inde, avec des entrelacs, des

ornements courants ; ou bien, des tiges, des rameaux sont jetés sur la panse d'un vase où ils se détachent en blanc, en jaune, sur le fond brun à reflets pourprés. A Delhi, on semble préférer les ornements bleu d'outremer courant sur un fond turquoise. Là, ils rappellent par leur ténuité et leur agencement symétrique les dispositions architectoniques chères aux inscrusteurs du Penjab.

C'est d'Hyderabad, Hala, Jatta et Jerruck que proviennent les poteries les plus estimées du Sind ; on connaît le nom de quelques-uns des artistes, mais on ne sait presque rien sur eux. Ainsi se sont conservés les noms de Jumu, fils d'Osman, à Kurrachee, et de Mohammed-Azim le Pathan, de la même ville; de Nar-Mohammed et Kamil, de Ruttu-Wuleed-Minghu, à Hyderabad ; de Peranu, fils de Jumu, à Tatta. Les poteries les plus réputées du Penjab sont celles de Multan, qu'illustra le potier Mohammed-Hashim, celles de Lahore, de Delhi, de Yang.

Par l'entente parfaite de la forme à laquelle est toujours subordonné le décor, par la manière large et heureuse dont est toujours traité celui-ci, par la belle harmonie des couleurs, les œuvres des potiers du nord-ouest de l'Inde se plaçent bien au-dessus de toutes les autres productions similaires hindoues. Les poteries de Madura, avec leurs doubles réservoirs dont l'extérieur est repercé et travaillé en relief au moyen de moules, n'atteignent pas à la perfection de celles de Delhi et du Sind, malgré leur belle coloration vert sombre ou d'un brun doré.

La technique des potiers en terre vernissée est avant tout traditionnelle, de même que leur métier dépend absolument de certaines « ficelles », de tours de main, de pratiques empiriques que les potiers se repassent de père en fils. C'est ce qui fait que, d'une province à l'autre, on fabrique des objets absolument différents, par des procédés également divers, et qu'on ne peut pas copier les œuvres en dehors des lieux de production. Les potiers hindous en donnent pour raison la nature particulière des combustibles employés, qui rend impossibles les imitations ou les contrefaçons.

Quand ils fabriquent leur émail, ils ne chauffent jamais le fourneau qu'avec un certain bois qui varie suivant la nature de l'émail lui-même. Le *kanch* se fond avec du bois de câprier (*Capparis sodica*), ou *kikar parir;* mais le *sikka* se fond avec du bois de *ghand* (*Prosopis*).

On connaît les minéraux dont se servent les potiers ; on sait comment ils les traitent, comment ils les dosent ; on a noté les degrés

de cuisson, de calcination ; on voit les artistes à l'œuvre, appliquant leurs poudres, mettant les vases au four ; mais on ne peut imiter leurs œuvres.

L'homme qui a le mieux étudié les arts industriels de l'Inde, sir G. Birwood, a eu la patience de noter sur place toutes les particularités de la fabrication. Assis dans l'atelier du potier, il y a travaillé de ses mains, et voici le résultat de son enquête ?

Parlant de la manière de tracer les ornements sur vases[1], l'excellent observateur nous montre d'abord l'Hindou plaçant sur la pièce un pochoir en papier dont les vides correspondent aux taches coloriées, puis, armé d'une brosse, remplissant ces vides avec la poudre d'émail que colorera la cuisson et qui est délayée avec du gluten et de l'eau. Parfois les dessins sont tracés librement à la main : « C'est cette façon libre et impulsive de dessiner et de peindre la poterie qui en fait un des principaux attraits. La rapidité et l'exactitude de toute opération provoque chez le spectateur inexpérimenté une tentation constante d'essayer lui-même. Vous éprouvez la même tentation en regardant travailler un ouvrier indigène. Son artifice semble très facile et ses outils sont si primitifs que vous croyez en pouvoir faire autant et tout aussi bien que lui. Vous vous asseyez et commencez. Vous manquez le travail. Mais vous voulez en venir à bout : vous vous obstinez pendant des jours avec toute votre ténacité anglaise, et vous comprenez enfin que la dextérité du patient manouvrier hindou est chez lui comme une seconde nature, développée de père en fils par le travail constant de générations appliquées aux mêmes procédés et aux mêmes manipulations. »

Des émaux employés par les potiers du Sind et du Penjab les plus importants sont les *kanchi*, enduits vitreux, et les *sikka* qui sont des oxydes de plomb. Les kanchi sont composés avec deux parties de quartz blanc, six parties de soude pure, trois parties de borax, une partie de sel ammoniac. Après une première cuisson, on y ajoute du salpêtre, et on fond de nouveau, jusqu'à ce que la matière à employer écume à la surface du liquide. Le *kanchi* ainsi obtenu est l'*angrezi kanchi*, ou verre anglais. Le *desi kanchi*, verre de pays,

1. La poterie, avant de recevoir la peinture, est d'abord soigneusement polie, une fois cuite. Elle est alors d'un rouge de brique uniforme. Le potier la recouvre ensuite d'un engobe savonneux blanchâtre fait avec de l'argile blanche et du borax, auxquels sont ajoutées des gommes d'acacia et de conocarpus(*Karya-mutti*). Quand les couleurs en poudre ont été appliquées à la brosse, la pièce est cuite dans un four chauffé avec du bois de *capparis* ou d'un jujubier nommé *ber* (*Zizyphus*).

est composé des mêmes substances, mais le sel ammoniac est remplaé par du sable siliceux.

Les *sikkas* ou oxydes de plomb, sont au nombre de quatre. Le *sikka safed* est un oxyde blanc obtenu en faisant réduire du plomb, mélangé à de l'étain, jusqu'à la moitié de son poids. C'est lui qui sert de base aux émaux gris, bleus et verts. Le *sikka zard* se fait de même, mais le mélange est réduit à un quart de son poids; il est la base des jaunes. Le *sikka sharbati* est une litharge; on l'obtient en réduisant du zinc et de l'étain. Le *sikka bal* est un oxyde rouge qui s'obtient en fondant le plomb jusqu'au rouge.

Les enduits vitreux ou vernis blancs se font avec un *kanchi* et du *sikka safed* fondus ensemble avec addition de borax et de salpêtre; puis la masse brûlante est jetée dans l'eau froide où elle se brise en éclats. C'est sous cette dernière forme qu'on l'emploie. Les bleus s'obtiennent par un mélange de cuivre ou de manganèse.

Des écoles d'art fondées en ces dernières années par les Anglais sont sortis d'assez beaux produits, notamment de celle de Djeypour où l'on s'est efforcé de copier les poteries vernissées du Sind. C'est sous la direction et par l'initiative d'un natif, le Babou Opendro Nath Sen, que les procédés ont été améliorés, notamment pour la poterie dure.

Les poteries de ce genre sont faites dans des moules et enduites de feldspath et d'amidon, puis séchées au four. Après quoi on les peint, puis on les revêt d'un enduit vitreux transparent, on les expose au soleil, et enfin on les chauffe dans le four pendant six heures. Les deux couleurs les plus employées sont le bleu et le vert. La première s'obtient par l'oxyde de cobalt, la seconde par l'oxyde de cuivre[1].

Tels sont les procédés les plus usuels chez les céramistes hindous, dont on ne saurait trop louer la technique et les œuvres. Ajoutons, en terminant, que les dessins qu'ils reproduisent depuis des siècles sur leurs vases et leurs plats sont la répétition, souvent la plus exacte, de ceux qui couvrent les faïences persanes. Les écoles d'art anglaises ont poussé leurs élèves dans la voie archéologique. C'est ainsi qu'à Bombay ces jeunes artistes peignent sur leurs poteries des scènes empruntées aux fresques classiques d'Ajunta, quand ils feraient mieux de s'inspirer de véritables ornements plus conformes à l'esprit même de l'art céramique.

MAURICE MAINDRON

(La suite prochainement.)

1. Birwood, *Industrial Arts*, II, p. 161.





BIBLIOGRAPHIE

LES MÉDAILLEURS FRANÇAIS

Recueil de 442 médailles modernes publiées sous la direction et avec une préface de M. Roger Marx [1].



Il sied, après avoir présenté, il y a quelques mois, aux lecteurs de la *Gazette*, le livre où M. Roger Marx a tracé avec une méthode si sûre et si documentée l'histoire de la médaille en France depuis cent ans [2], de leur signaler aujourd'hui un nouvel ouvrage du même auteur qui en est comme le complément : l'album des plus belles œuvres créées par l'incomparable école qui a tant fait chez nous, ces trente dernières années, pour la rénovation d'un art français entre tous et lui a donné un épanouissement et un éclat depuis longtemps sans égaux.

Après avoir montré le point de départ et raconté les étapes, il convenait de mettre en pleine lumière le but atteint, les travaux accomplis ; et c'est ce qu'expose, de la façon la plus tangible et la plus séduisante, ce recueil de figures. Soixante-neuf artistes, tous vivants, sauf Chapu, Degeorge et Guérard ; quatre cent quarante-deux ouvrages de choix : sont-ce pas là des chiffres singulièrement éloquents ?

Mais plus encore que la fécondité et la prééminence, reconnues par tous, de l'école des médailleurs français, c'est l'heureuse variété de ses recherches que nous permet d'apprécier cet ouvrage. Où trouver, à l'heure actuelle, non seulement tant de chefs-d'œuvre, mais des artistes si divers d'inspiration, de facture et d'attrait ? Voici les incomparables créations, pleines de style et de noblesse, d'un Chaplain : la plupart de ses portraits, et quelques-unes de ses médailles commémoratives, comme celle de *La Défense de Paris* ; — voici, réparties sur cinq planches qui sont un régal des plus délicats, un émerveillement ininterrompu pour l'esprit et pour les yeux, les œuvres d'un Roty, dont la fraîche imagination rajeunit sans cesse, sous mille formes imprévues et charmantes, l'antique Allé-

1. Paris, H. Laurens. Album in-4° de 32 planches en phototypie, accompagnées de 4 pages de texte.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIX, p. 344.

gorie ; — puis, les médailles et plaquettes frappées ou fondues d'un Daniel Dupuis, les unes atteignant à la grandeur, comme les effigies de Mme Dupuy et d'Arago, d'autres remplies de poésie, comme celles où il symbolise *Le Département de la Seine, La Gironde, La Source* ; — et voici encore d'anciens pensionnaires de la villa Médicis ou élèves de l'École des Beaux-Arts, chez lesquels l'éducation classique ne fait nul tort à la personnalité : Vernon, avec d'expressifs portraits et des inspirations pleines de tendresse, Alphée et Henri Dubois, Lagrange, Bottée, Patey, Pillet, Soldi, Coudray, Georges Dupré, Tasset, Delpech, Borrel, Ponscarme avec sa médaille historique de Naudet, qui, par son heureuse innovation, apporta dans la glyptique l'atmosphère et la couleur, Alexandre Charpentier, Henry Nocq, Yencesse, qui se livrent à leur tour à d'originales recherches, etc. ; — ensuite des statuaires estimant avec raison que la médaille n'est pas autre chose qu'un bas-relief portatif : tels les puissants animaliers Frémiet, Gardet et Peter, le maître Dampt, le raffiné Pierre Roche, dont on nous montre ici de curieux spécimens de gypsographie, G. Michel, G. Lemaire, Zacharie Astruc, Deloye, H. Lefebvre, Desbois, Mlle Marcelle Lancelot, etc. ; — des peintres, comme Alphonse Legros, Michel Cazin, Chéret, Raffaëlli ; — des ornemanistes, comme Brateau, Prouvé, Carabin, Heller, Levillain, Mouchon, Lechevrel, Legastelois, Joindy, Lalique, Grandhomme, Roiné, Cl. Marioton, et autres ; — au résumé, une des plus merveilleuses floraisons que branche de l'art ait jamais portées. Il faut remercier M. Roger Marx et son éditeur d'en avoir réjoui nos yeux, en la groupant en bouquet dans cet album qui constitue, à vrai dire, le musée de la médaille française contemporaine.

M. A.



BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1898

I. — ARCHÉOLOGIE

Album archéologique de la Société des Antiquaires de Picardie. Paris, Picard et fils. In-4°, 15 p. avec grav.

Audollent (A.). — Bulletin archéologique de la religion romaine. Paris, Leroux. In-8°, 32 p.

Annales du Musée Guimet.

Augé de Lassus. — L'Art égyptien. Paris, L.-H. May. In-16, 64 p. avec fig.

Babelon (E.). — Histoire d'un médaillon disparu (Justinien et Bélisaire). Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur, In-8°, 34 p. av. fig.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (t. 57).

Bactani. — Scritti vari. Di una piccola larva convivale in bronza. Roma, Accademia dei Lincei. In-8°.

Bernard (B.) et F. Pasquier. — Découvertes de sépultures antiques à Estenos, canton de Saint-Biat (Haute-Garonne). Toulouse, imp. Chauvin et fils. In-8°, 4 p. avec fig.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France.*

Bertin (J.). — Le Trésor de Beaujeu ; sa composition, son importance, son origine et les circonstances qui en ont amené le dépôt en cet endroit; date de ce dépôt (étude historique). Gray, imp. Roux. In-8°, 73 p.

Cagnat (R.). — Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine. Paris, Leroux. In-8° à 2 col., 6 p.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Cagnat (R.). — Une mosaïque de Carthage représentant les Mois et les Saisons. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 22 p. et pl.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (t. 57).

Catalogue des musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musée Alaoui, par Du Coudray, La Blanchère et B. Gauckler. Fasc. I, p. 81 à 112 et pl. 1 à 24 ; fasc. II, p. 113 à 42 et pl. 25 à 43. Paris, Leroux. In-8°.

Chantre (E.). — Recherches archéologiques dans l'Asie occidentale. Mission en Cappadoce (1893-1894). Paris, Leroux. Grand in-4°, xvi-232 p. avec grav. et pl.

Clédat (J.). — Le Tombeau de la dame Amten. Paris, Leroux. In-8°, 6 p. av. fig.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Clermont-Ganneau (C.). — Recueil d'archéologie orientale. T. II, 24° livraison. Paris, Leroux. In-8°, p. 369 à 412.

Collet (F.). — La Tour et la « Poype » de Villars. Premières relations des fouilles. Bourg, imp. Allombert. In-8°, 11 p. av. fig.

Extrait des *Annales de la Société d'émulation de l'Ain.*

Collignon (M.). — La Polychromie dans la sculpture grecque. Paris, Leroux. In-8°, 105 p.

Couve (L.). — Un lécythe inédit du Musée du Louvre. Paris, Leroux. In-8°, 24 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Daguin (F.). — Les Fouilles de Vertault (Côte-d'Or), en 1895, 1896 et 1897. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 32 p. av. fig.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (t. 57).

Daressy (G.). — Un Plan égyptien d'une tombe royale. Paris, Leroux. In-8°, 8 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Delattre. — Fouilles dans l'amphithéâtre de Carthage (1896-1897). Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 55 p. avec fig.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. 57.

Delattre. — Note sur les fouilles de l'amphithéâtre de Carthage. Paris, Impr. nat. In-8°, 3 p. et pl.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.*

Diehl (C.). — La Grèce, le mont Athos, Constantinople. Notes et souvenirs de la croisière de « L'Orénoque ». Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie. In-8°, vi-131 p.

DORTEL (A.) et C. PAGEOT. — Fouilles d'un tumulus dans le Petit-Auverné. Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 7 p. et planches.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes.*

EVANS (A.-J.). — The Athenian Portrait-Head, by Dexamenos of Chios. Paris, Leroux. In-8°, 19 p. et grav.
Extrait de la *Revue archéologique.*

FIESSINGER (L.). — Les Fouilles du Brusq et les Petits Bronzes de Marseille. Toulon, Rumèbe. In-8°, 64 p.

FURTWAENGLER (A.). — Collection Somzée. Monuments d'art antique. München, Bruckmann. In-f°, 84 p., av. 43 pl. et 78 gr. dans le texte.
Cet ouvrage a été publié en même temps en allemand.

GAUCKLER. — Rapport épigraphique sur les découvertes faites en Tunisie par le service des antiquités dans le cours des cinq dernières années. Paris, Imp. nat. In-8°, 112 p. avec pl.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1897).

GAUSSERON (Ph.). — L'Art romain. Paris, L.-H. May. In-16, 64 p. avec fig.

KATCHERETZ (G.). — Notes d'archéologie russe. Paris, Leroux. In-8°, 11 p. av. fig.
Extrait de la *Revue archéologique.*

LA CROIX (DE). — Le Trésor et les substructions gallo-romaines de Berthouville (Eure). Paris, Imp. nat. In-8°, 8 p. et pl.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1897).

LOE (de). — Statuettes en bronze trouvées à Anderlecht et à Tirlemont. Bruxelles, Vromant et Cie. In-8°, 8 p.

MAIGNAN (A.). — Guerrier à cheval, sculpture en or trouvée à Amiens. Paris, Leroux. In-8°, 12 p.
Tirage à part de la *Revue archéologique.*

MARTIN (A.). — Allée couverte de Mané-Nestran en Languidic (Morbihan). Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 3 p. et pl.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes.*

MARTIN (A.). — Allée couverte de Trédaniel (Côtes-du-Nord). Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 3 p. et pl.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes.*

MASPERO (G.). — Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes. T. III. Paris, Leroux. In-8°, 436 p. av. 2 grav. et 1 pl.

MÉLY (F. DE) et RUELLE (CH.-E.). — Les Lapidaires de l'antiquité et du moyen âge. T. II, 1er fascicule : Les Lapidaires grecs. Paris, Leroux. In-4°, XVII-226 p.

MORGAN (J. DE). — Délégation en Perse. Compte rendu sommaire des travaux archéologiques exécutés du 3 novembre 1897 au 1er juin 1898. Paris, Leroux. In-16, 91 p. av. 1 héliogr. et 1 plan.

NAVILLE (E.). — Une boîte de style mycénien trouvée en Égypte. Paris, Leroux. In-8°, 11 p. av. fig.
Extrait de la *Revue archéologique.*

NICOLAI (A.). — Le Cimetière gallo-romain de Saint-Martin du Ier au IIIe siècle. Paris, Imp. nat. In-8°, 16 p. av. fig.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1897).

PARIS (F.). — Bronzes espagnols de style gréco-asiatique. Paris, Leroux. In-8°, 12 p. av. fig.
Extrait de la *Revue archéologique.*

PERROT (G.). — Rapport de la commission des Écoles d'Athènes et de Rome sur les travaux de ces deux écoles pendant les années 1896-1897. Paris, Firmin-Didot et Cie. In-4°, 33 p.

QUILGARS (H.). — Fouilles du dolmen de Sanduy, commune de Gutrande (Loire-Inférieure), septembre-novembre 1896. Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 11 p. et pl.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes.*

REINACH (S.). — Hermaphrodite, statuette de bronze de la collection du marquis de Luppé. Paris, Leroux. In-8°, 16 p. et pl.
Extrait de la *Revue archéologique.*

REINACH (S.). — Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers. Paris, Leroux. In-8°, 8 p. et pl.

RIDDER (A. DE). — Le Fronton ouest du Parthénon. Paris, Leroux. In-4°, 40 p. av. fig.
Extrait de la *Revue archéologique.*

SAGNIER (A.). — Étude sur les épées de bronze du musée Calvet. Avignon, Seguin. In-8°, 22 p.
Extrait des *Mémoires de l'Académie de Vaucluse.*

SAUSSEAU (P.). — Les Fouilles archéologiques de Méron, sarcophages et ossements. Angers, Germain et Grassin. In-8°, 22 p. et pl.
Extrait de la *Revue de l'Anjou.*

Travaux de la Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne. 2e série. T. II, 1re partie. Saint-Jean-de-Maurienne, imp. Vulliermet. In-8°, X-269 p.

VIREY (P.). — La Tombe des vignes à Thèbes, ou Tombe de Sennofri, directeur des greniers, des troupeaux et des jardins d'Aunnon. Paris, Bouillon. Grand in-8°, 13 p. av. fig.
Extrait du *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes* (vol. XX).

II. — HISTOIRE — ESTHÉTIQUE

BARBIER DE MONTAULT (X.). — Les Chambres Borgia du Vatican. Arras, imp. Sueur-Charruey. In-8°, 15 p.
Extrait du journal *Le Prêtre* (février 1898).

BARRAL (de). — Notices sur les châteaux, abbayes et monuments du département du Cher. Paris et Lyon, Delhomme et Briguet. In-8°, 288 p.

BERGER (S.). — Les Manuels pour l'illustration du Psautier au XVIIIe siècle. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 42 p.
Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (t. 57).

Bernhard (J.-A). — Schriftquellen zur antiken Kunstgeschichte. Dresden, Ehlermann. In-8°.

Berteaux (E.). — I Monumenti medioevali della regione del Vulturno. Napoli, Vecchi. In-8°.

Bigeon (H.). — L'Art du moyen âge. Education artistique et industrielle au moyen âge et aujourd'hui. Paris, impr., de l'Ecole municipale Estienne. In-8°, 44 p. av. gr.

Bonno. — L'Église Saint-Pierre de Provins, d'après un inventaire inédit de 1782. Paris, Imp. nationale. In-8°, 7p.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1897).

Boucher (L.). — Excursions artistiques en Grèce. Rouen, imp. Gy. In-4°, 33 p. avec fig.
Extrait du *Bulletin de la Société normande de géographie* (1897).

Boucher (L.). — Excursion artistique en Grèce. Rouen, imp. Gy. In-4°.

Brœcker (Th. von). — Kunstgeschichte im Grundriss. Gœttingen, Ruprecht. In-8°.

Capperon (J.). — Notes d'art et de littérature. Paris, Colin et Cie. In-18, xvii-394 p.

Clareston (K. W.). — The Chippendale Period in English furniture. E. Arnold. In-4°, 240 p.

Dehio (G.). — Kunstgeschichte in Bildern. Abteilung III : Die Renaissance in Italien. Leipzig, Seemann. In-f°, 110 pl.

Der Hamburgien-Sammler. Herausg. von H. Haase. II. Mappe. Hamburg, Jürgensen und Becker. In-4°, 15 pl. avec 5 p. de texte.

Deslandes (E.). — Le Trésor de l'église Notre-Dame de Bayeux, d'après les inventaires manuscrits de 1476, 1480 et 1498, conservés à la bibliothèque du chapitre de Bayeux. Paris, Impr. nat. In-8°, 115 p. av. 93 pl.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1896).

Des Méloizes. — Guide archéologique pour les excursions du Congrès de Bourges de 1898. Paris, Picard. In-8°, 33 p.
Extrait du *Bulletin monumental* (7e série, t. II).

Dimier (L.). — Les Logis royaux du palais de Fontainebleau, de François Ier à Charles IX. Fontainebleau, imp. Bourges. In-8°, 43 p.
Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*.

Du Bois de la Villerabel (A.). — A travers le vieux Saint-Brieuc. Souvenirs et monuments. Saint-Brieuc, F. Guyon. In-4°, viii-290 p. avec pl.

Fæh (A.). — Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. Freiburg, Herder. In-4°.

Fleureau (T.). — Les Enseignes et les Logis historiques d'Avon. Fontainebleau, imp. Bourges. In-16, 63 p.

Fontaine (P.). — L'Art chrétien en Italie et ses merveilles. 1re partie : Gênes, Pise, Rome. (In-8°, 416 p. avec gr.); 2e partie : Naples, Orvieto, Assise, Pérouse, Florence, Sienne, Bologne, Padoue, Venise, Milan. (In-8°, 470 p. av. gr.) Lyon, Vitte.

Frimmel (Th. von). — Geschichte der Wiener Gemældesammlungen. I. Band, 2. und 3. Lief. (p. 91 à 449). Leipzig, G.-H. Meyer. In-8°.

Galabert (G.). — Le Rôle social de l'art. Paris. Giard et Brière. In-8°, 27 p.

Geffroy (A.). — Études italiennes. I : Florence (la Renaissance); II : Rome (histoire monumentale). Paris, Colin et Cie. In-18, xxiv-311 p.

Ginoux (C.). — Note historique sur les églises des deux cantons de Toulon et description d'objets d'art qu'elles renferment. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 20 p.

Gurlliot (O.). — Les Musées d'antiquités et d'ethnographie scandinaves ; Opportunité de la création d'un musée ethnographique de la Champagne. Reims, Michaud. In-8°, 33 p. av. fig.
Extrait des *Travaux de l'Académie de Reims* (t. 103).

Guibert (L.). — Les Sépultures de l'abbaye de Saint-Martin-les-Limoges et la crosse de l'archevêque Geoffroi. Limoges, Ducourtieux. In-8°, 16 p.

Guillaume (E.). — Notices et discours (Charles Blanc, Paul Baudry, M. Jean Alaux, Antoine Barye). Paris, L.-H. May. In-16, ix-299 p.

Halpérine-Kaminski (E.). — Le Rôle de l'art, d'après Tolstoï. Paris, imp. de Soye. In-8°, 51 p.
Extrait du *Correspondant*.

Hauser (H.). L'Art auvergnat. Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis. In-8°, 14 p.

Herbet (F.), Thoison (E.), Bourges (M.), Fleureau (T.). — Les Enseignes de Fontainebleau : Les Anciennes enseignes de Fontainebleau, par F. Herbet, avec un supplément par E. Thoison ; Les Enseignes et les rues de Fontainebleau au xixe siècle, par M. Bourges ; suivi de : Enseignes, logis historiques, villas et rues d'Avon, par Th. Fleureau. Fontainebleau, imp. Bourges. In-16, 316 p.
Extrait de l'*Abeille de Fontainebleau* (1896-1897).

Joseph (D.). — Bibliographie de l'histoire de l'art de la première Renaissance (trecento et quattrocento) en Italie. Bruxelles, F. Larcier. In-8°, 65 p.

Klaczko (J.). — Rome et la Renaissance; Essais et esquisses. Jules II. Paris, Plon, Nourrit et Cie. In-8°, xi-551 p. av. 10 grav.

Kobell (L. von). — Kœnig Ludwig II von Bayern und die Kunst. München, J. Albert. In-8°, 496 p. av. 48 pl. et 518 ill. dans le texte.

Kunstschætze der Kirchen von Disentis und Umgebung. 16 Albumblætter, Phot. Aufnahmen von P. Karl Hager. Disentis, P. K. Hager.

Lacuve (E.). — Guide de l'archéologue dans la ville de Melle et ses environs. Melle, Lacuve. In-18, 55 p. av. gr.

Las Artes en Roma. Arte publico y arte privato. Arte religioso y arte civil. Arquitectura, Escultura, Pintura. Madrid, Felipe Marques. In-8°.

Legrand (M.). — Étampes pittoresque. Guide du promeneur dans la ville et l'arrondissement. Etampes, Brière. In-8°, 208 p. av. 84 gr. dans le texte et hors texte.

Locati (L.). — Breve compendio di storia delle belle arti in Italia dalle origini fino ai giorni nostri. I (Pittura). Torino, tip. Salesiana. In-8°, II-388 p. et fig.

Loth (A.). — L'Art. Paris, Bloud et Barral. In-16, VIII-387 p.

Magherini-Graziani (G.). — L'Arte a Città di Castello. Città di Castello, Lapi. In-4° av. album de 68 planches.

Marquis et Cuissard. — Saint-Denis-les-Ponts. Ses monuments religieux autrefois et aujourd'hui. Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 32 p. av. gr.

Melida (J.-R.). — Historia de el arte griego. Madrid, tip. F. Marques. In-8°, 280 p.

Meunier (G.). — Histoire de l'art ancien, moderne et contemporain. Paris, F. Alcan. In-32, 187 p. av. 47 fig.

Mioche. — Les Ruines et les Restes du mobilier de la Chartreuse du Port-Sainte-Marie. Caen, Delesques. In-8°, 10 p.
Extrait du *Compte rendu du 62e Congrès archéologique de France, tenu en 1895 à Clermont-Ferrand.*

Mitius (O.). — Jonas auf den Denkmælern des christlichen Alterthums. Freiburg im Brisgau, Mohr. In-8°, 111 p. av. 2 pl. et 3 gr. dans le texte.
Extrait des *Archæologischen Studien zu christl. Altertum und Mittelalter.*

Müntz (E.). — Les Arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503). Paris, Leroux. In-4°, 307 p. av. 94 gr. et 10 planches.

Nella terra di Bari. Ricordi di arte medioevale. Trani, Vecchi. Gr. in-4°, 70 p. et 127 ill.

Nuovi documenti per la storia dell' arte Senese, raccolti da S. Borgesi et L. Bianchi. Siena, Torrini. In-8°, 702 p. av. gr.

Pauli (G.). — Venedig. Leipzig, Seemann. In-8°, 158 p. av. 128 gr.
2e vol. des *Berühmte Kunststætten.*

Petersen (E.). — Vom alten Rom. Leipzig, Seemann. In-8°, 142 p. av. 120 gr.
1er vol. des *Berühmte Kunststætten.*

Pfleiderer (R.). — Die Attribute der Heiligen. Ulm, Kerler. In-8°, VII-206 p.

Philippi (A.). — Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig, Seemann. In-8°, 334 p. av. 211 fig. (en 2 tomes).

Procès-verbaux des séances de la délégation de la Société nationale des Beaux-Arts (années 1890-1898). Évreux, imp. Hérissey. In-8°, VI-346 p.

Sæchsische Volkstrachten und Bauernhæuser. Herausg. von dem Ausschuss für das Sæchs. Volkstrachtenfest zu Dresden 1896, Schmidt, O. Seyffert, Sponsel. Dresden, W. Hoffmann. Gr. in-folio, 40 pl. av. 8 p. de texte.

Salvador y Rodriganez (A.). — Sobre la perspectiva. Madrid, Murillo. In-4°, 141 p. et 16 pl.

Savigny de Moncorps (de). — Les Almanachs de modes de 1814 à 1830. Paris, Leclerc et Cornuau. In-8°, 51 p. av. gr.
Extrait du *Bulletin du Bibliophile.*

Schmid (W.-M.). — Anleitung zur Denkmalspflege im Kœnigreich Bayern. München, Lentner. In-8°, 87 p. av. 45 gr.

Schœner (G.). — Beschreibende Darstellung der ælteren Bau- und Kunstdenkmæler des Fürstenthums Schaumburg-Lippe. Berlin, W. Ernst. 6 pl. hors texte et 278 ill. dans le texte.

Schultze (S.). — Von der Wiedergeburt deutscher Kunst. Berlin, Duncker. In-8°, IV-86 p.

Urseau. — Les Restes du roi René et d'Isabelle de Lorraine et le Tombeau d'Ulger à la cathédrale d'Angers. Paris, Imp. nationale. In-8°, 12 p. av. fig.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1896).

Vitry (P.). — Les Grands Centres artistiques de l'Italie (Rome, Florence, Venise). Melun, Imp. administrative. In-8°, 16 p.

Walter (J.-J.). — La Chronique strasbourgeoise du peintre Jean-Jacques Walter pour les années 1672-1676. Texte et trad. annotés par R. Reuss. Paris, Berger-Levrault et Cie. In-8°, 180 p.

Weber (A.). — Regensburgs Kunstgeschichte im Grundriss. Regensburg, Habbel. In-16, 28 p. et 12 gr.

III. — ARCHITECTURE

Aufleger (O.) et A. Weese. — Der Dom zu Bamberg, photographisch aufgenommen von Otto Aufleger mit geschichtlicher Einleitung von Artur Weese. München, L. Werner. In-folio, 60 pl. av. 12 p. de texte.

Bruun (J.-A.). — An Enquiry into the Art of the illuminated manuscripts of the Middle Ages. Stockholm, Centraltryckeriet. In-4°.

Buhlmann (J.). — Die Architektur des classischen Alterthums und der Renaissance. Stuttgart, P. Neff. In-folio.

Bulloz (J.-E.). — Les Monuments de Paris. Paris, Bulloz. In-8°, 16 p.
Notices pour projections lumineuses.

Choisy (A.). — Histoire de l'architecture. Paris, Gauthier-Villars. 2 vol. gr. in-8°, 647 et 804 p., av. 866 fig.

Cloquet (L.). — Traité d'architecture. Paris et Liège, Baudry et Cie. 3 vol., in-8° : VII-419 p. av. 1.000 fig. ; 552 p. av. 1.260 fig. ; 108 p. av. 103 fig.

Dacheux (L.). — La Cathédrale de Strasbourg, 1er fascicule. Strasbourg, imp. Alsacienne. 2 éd., in-folio et in-4°.
Il paraîtra 30 fascicules, contenant chacun 2 pl.

Denkmæler der Baukunst. II : Altchristliche und romanische Baukunst. Nachtrag : Romanische Profanbauten (88 pl. et 2 p. de texte). III : Gothische Baukunst in Frankreich und Deutschland (England, Italien und Spanien) (8 pl.). IV : Baukunst der Renaissance in Italien, Spanien und Frankreich (72 pl.). V : Baukunst der Renaissance in Belgien, Holland, England, Dænemark und Schweden (35 pl., 2 p. de texte). Berlin, W. Ernst. In-8°.

Doublet (G.). — Monographie de l'ancienne cathédrale de Vence. Nice, imp. Malvano. In-8°, 48 p.
Extrait des *Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes.*

Du Rauquet (H.). — L'Église de Saint-Nectaire. Caen, Delesques. In-8°, 36 p.
Extrait du *Compte rendu du 62e Congrès archéologique de France, tenu en 1895 à Clermont-Ferrand.*

Durville (G.). — Château-Ceaux aux vie, viie et viiie siècles. Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 20 p.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes.*

Enlart (C.). — La Porte des Degrés à Boulogne-sur-Mer. Boulogne-sur-Mer, imp. Hamais. In-8°, 15 p.

Geymüller (H. von). — Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. I. Heft : Historische Darstellung der Entwickelung des Baustils. Stuttgart, A. Bergstræsser. In-8°, viii-331 p. av. gr.
1er fasc. du 6e vol. de la 2e partie du *Handbuch der Architektur.*

Egle (J. von), K. Mayer, A. Bihlmaier et Plock. — Die Frauenkirche in Esslingen. Ein Meisterwerk der Gothik des xv. Jahrhunderts. Stuttgart, K. Wittwer. 27 planches av. texte explicatif et 9 grav.

Flou (Ch. de). — Promenades dans Bruges. Liège, Bénard. In-16, 233 p. av. 153 grav.

Jouy (E.). — Le Triforium de la cathédrale de Meaux ; restauration de la partie ancienne. Lagny, imp. Colin. In-8°, 5 p. av. gr.

Laigue (de). — Le Waltherbrug de la province de Drenthe (Hollande). Paris, Imp. Nationale. In-8°, 3 p.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1896).

Lambin (E.). — Les Églises de l'Ile-de-France. Paris, bureaux de la *Semaine des Constructeurs.* In-8°, 86 p.

Lefèvre-Pontalis (E.). — L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au xie et au xiie siècle. T. II, 3e livr. (112 p. et pl. 18 à 46, 24 bis et 26 bis) ; 4e livr. (p. 113 à 228 et pl. 47 à 93). Paris, Plon, Nourrit et Cie. Gr. in-4°.

Lesenne (A.). — La Chapelle du lycée (ancienne église des Jésuites), à Saint-Omer. Saint-Omer, Vandamme. In-4°, 107 p. av. 18 planches.

Malaguzzi-Valeri (F.). — L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. Bologna, Cappelli. In-4°.

Notice sur le donjon et les divers monuments historiques de Loches. Tours, imp. Deslis. In-32, 62 p.

Paoletti (P.). — L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise. Ire partie : période de transition. Trad. par M. Le Monnier. Venise, Organia. In-16, 201 p.

Perrault-Dabot (A.). — Monographie de l'église de Marolles-en-Brie. Paris, Lechevalier. In-8°, 39 p. av. 6 pl. hors texte et 9 gr.

Petit (N.-M.). — L'Église de l'abbaye de Saint-Vanne de Verdun. Verdun, impr. Renvé-Lallemant. In-8°, 23 p.

Rochebrune (O. de) et Boutin (H.). — La Vendée qui s'en va. Le Château d'Aspremont. Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 11 p.
Extrait de la *Revue du Bas-Poitou.*

Rogent y Pedrosa (F.) et G. Soler. — La Cathédrale de Barcelone. 1re partie. Barcelone, Parera. In-4°, 80 p. av. 99 ill. et 34 pl. hors texte.

Rupin (E.). — L'Abbaye et les Cloîtres de Moissac. Paris, Picard. In-4°, 400 p. avec 240 gr. dont 5 planches hors texte.

Seesselberg (Fr.). — Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Vœlker. Unter besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Baukunst in ethnologisch-anthropologischer Begründung. In-folio, vii-146 p. av. 500 illustr. et un album gr. in-folio de 26 pl. et 3 p. de texte : Die skandinavischen Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte. Berlin, E. Wasmuth.

Stiehl (O.). — Der Backsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland. Leipzig, Baumgærtner. In-f°, viii-94 p. av. 113 fig. et 27 pl.

Toublet (E.). — L'Église et la Paroisse de Lavaré (Sarthe). Mamers, imp. Fleury et Dangin. In-8°, 68 p.
Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine* (t. 43 et 44).

Triger (R.). — L'Hôtel de ville du Mans (1471-1898). Le Mans, libr. de Saint-Denis. In-8°, 92 p. av. gr.
Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine.*

Tubeuf (G.). — Traité d'architecture théorique et pratique. T. III : Types de constructions diverses : habitations particulières (in-4° à 2 col., 583 p.). T. IV : Types de constructions diverses : édifices publics et divers (in-4° à 2 col., 912 p.). Paris, Fanchon et Artus.

Urseau (C.). — Une épave archéologique. La croix de Saint-Martin de Glanfeuil. Angers, Germain et Grassin. In-8°. 8 p. av. gr.
Extrait de la *Revue d'Anjou.*

Vallette (R.). — Châteaux de Vendée. Mesnard-la-Barotière. Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 21 p.
Extrait de la *Revue du Bas-Poitou.*

Viatte (J.). — L'Église Saint-Julien-le-Pauvre de Paris. Châteaudun, imp. Prudhomme. In-8°, 52 p. av. 14 pl.

Vierendeel (A.). — La Construction architecturale en fer. Bruxelles, Lyon-Claesen. In-4°.

VOLLANT (L.).— L'Église de Saint-Germain-lez-Corbeil. Paris, Picard. In-8°, 46 p. av. 15 planches et dessins dans le texte.

IV. — PEINTURE

ANTALDI-SANTINELLI (C.). — Catalogo descrittivo artistico della raccolta di majoliche antiche dipinte, posseduta dal municipio di Pesaro e collocata nelle sole dell' Ateneo pesarese. Pesaro, tip. G. Terenzi. In-8°, 134 p. et fig.

AMICIS (F. DE). — Raffaello Sanzio e la scoperta di un suo quadro. Amsterdam, F. Müller. In-8°.

AURIOL (A.). — De Fra Angelico et de son œuvre. Paris, 222, rue du Faubourg-Saint-Honoré. In-8°, 24 p.

Extrait de la *Revue thomiste*.

BENJAMIN-CONSTANT. — Promenades d'un peintre aux Salons de 1898. Paris, Lemerre. In-16, 94 p.

BOURDERY (L.). — Les Peintures de la crypte de la cathédrale de Limoges (XII° siècle). Limoges, Ducourtieux. In-8°, 8 p. et pl.

BULLOZ (J.-E.). — Une visite au Louvre (in-8°, 20 p.). — Une visite au Luxembourg (in-8°, 14 p.). — Une visite à Versailles (in-8°, 18 p.). Paris, Bulloz.

Notices pour projections lumineuses.

Catalogue des livres, médailles et objets d'art ou de curiosité légués à la bibliothèque de la ville de Montpellier par le Dr C. Cavalier. Montpellier, imp. Grollier. In-8°, VIII-593 p.

Catalogue des tableaux du Musée communal de Saint-Omer, par Ch. Revillion. Saint-Omer, imp. d'Homont. In-8°, XII-64 p.

Catalogue raisonné des tableaux anciens de la galerie Charles Ier, roi de Roumanie; par L. Bachelin. Paris, Braun, Clément et Cie. In-4°, VIII-308 p. av. 74 planches.

Catalogue sommaire des marbres antiques du département des antiquités grecques et romaines du Musée national du Louvre. Paris, Motteroz. In-18, 250 p. et 16 grav.

CHAVANON (J.). — Initiales artistiques extraites des chartes du Maine. Mamers, Fleury et Dangin. In-8°, 10 p. et grav.

Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine* (t. 44).

CORDIER (H.). — La Collection Charles Schefer. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*. In-8°, 18 p. avec grav.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.

CRESPELLANI (A.). — Guida al museo civico di Modena. Modena, tip. Soliani. In-16, x-108 p.

DESTRÉE (J.). — Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hall. Bruxelles, Meulen. In-folio.

FISCHEL (O.). — Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichen Blætter. Strassburg, Trübner. In-16, XLIV-272 p.

FRANTZ (H.). — Les Salons anglais en 1898. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*. In-8°, 16 p. av. gr.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Gemælde alter Meister der grossherzogl. Sammlung im Museum zu Schwerin. I. Heft. Lübeck, Nœhring. In-folio, 25 pl.

Il paraîtra quatre livraisons.

Gemælde alter Meister der Sammlung Weber, Hamburg. I. Heft. Lübeck, Nœhring. In-folio. 25 pl. av. 2 p. de texte.

Il paraîtra quatre livraisons.

Handzeichnungen alter Meister der hollændischen Schule I. Heft. Harlem, Kleinmann. In-folio.

JOSEPH (D.). — Histoire de la peinture de la Renaissance italienne : Trecento et Quattrocento. Bruxelles, Lanier. In-8°.

LAFENESTRE (G.) et RICHTENBERGER (E.). — La Peinture en Europe : La Hollande. Paris, L.-H. May. Petit in-8°, XV-397 p. av. 100 pl.

LAFENESTRE (G.). — La Tradition dans la peinture française. La Peinture française au XIX° siècle : P. Baudry, A. Cabanel, E. Delaunay, E. Hébert. Paris, May. In-18, 389 p.

LA LOGE D'AUSSON (de). — Note sur un tableau trop oublié de Peter Paul Rubens. Paris, imp. Davy. In-8°, 15 p.

LAUNAY (L.-J. de). — Lettres du peintre L.-J. de Launay (1724-1726). Rennes, imp. Prost. In-8°, 38 p.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine* (t. 8).

Livret du Musée rémois à l'hôtel de ville de Reims. Peintures, dessins et sculptures exposés. Reims, imp. Justinart. In-18, 35 p.

MARTIN (D.). — The Glasgow School of Painting. London, Bell. In-8°.

Meisterwerke der kœnigl. ælteren Pinakothek zu München. München, Hanfstængl. In-8°, 164 p. av. 230 gr.

MIGEON (G.) — La Peinture japonaise au Musée du Louvre. Paris, 28, rue du Mont-Thabor. In-8°.

Extrait de la *Revue de l'Art ancien et moderne*.

NOVELLINI (P.). — Beaux-Arts. Création d'un musée à Bastia. Ajaccio, imp. Robaglia et Zevaco. In-8°, 8 p.

OBERNITZ (W.-V.). — Vasari's allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. Strassburg, Heitz. In-8°.

Pictures and Drawings selected from the Works of Edward Armitage, R. A. London, Sampson Low, Marston and Co. Gr. in-folio, 10 p. de texte et 53 pl.

Pintura contemporanea en Inglaterra. La Escuela pre-Rafaelista. Madrid, Murillo. In-8°.

RAADT (J.-T. de). — Les Fresques de la « Leugemeete » et le Catalogue de la Porte de Hall. Bruxelles, Baune. In-8°, 16 p.

Raadt (J.-T. de). — Le Musée de la Porte de Hall, à Bruxelles, et son nouveau catalogue. Bruxelles, C. Baune. In-8°, 18 p., 17 fig. et pl.

Rembadi (A.). — Di alcuni quadri della galleria Volpini; osservazioni critiche. Firenze, tip. Landi. In-8°, 24 p.

Reinach (S.). — Le Musée de Saint-Germain. II : La Gaule aux âges du fer jusqu'à la conquête romaine (in-8°, 12 p.);— III : La Conquête de la Gaule par les Romains (in-8°, 12 p.); — IV : La Civilisation de la Gaule romaine (in-8°, 16 p.); — V : La Gaule chrétienne et la Gaule franque (in-8°, 12p.); Melun, Imp. administrative.

Robert (K.). — Rœmisches Skizzenbuch aus dem 18. Jahrhundert im Besitz der Frau Generalin von Bauer geb. Ruhl zu Kassel. Halle, M. Niemeyer. Gr. in-4°, 80 p. av. 31 grav.

Sauvage (H.-E.). — Guide des musées municipaux de Boulogne-sur-Mer. Boulogne-sur-Mer, imp. Ve Cabre. In-8°, 28 p. et plan.

The Royal Gallery of Hampton Court illustrated. Being an historical catalogue of the pictures, etc., by Ernest Law. London, G. Bell. In-8° carré, xi-336 p. avec nombr. pl. hors texte.

Schumann (P.). — Der Trojanische Krieg. Franzœsische Handzeichnungen zu Wandteppichen aus dem 15. Jahrhundert. Dresden, Gutbier. Album in-fol. de 8 pl. avec texte explicatif in-8°, 32 p. et 4 pl.

Vitry (P.). — La Peinture hollandaise. Melun. Imp. administ. In-8°, 16 p.

Vitry (P.). — Le Musée de Cluny. Melun, Imp. admin. In-8°, 16 p.

Williamson (G.-C.). — Portrait miniatures from the time of Holbein 1537 to that of sir William Ross 1860. A Handbook for collectors. London, Bell. In-8°.

Wheatley (H. B.). — Historical Portraits : some notes on the painted Portraits of celebrated characters of England, Scotland and Ireland. London, Bell. In-8°.

V. — SCULPTURE

Auxy de Lannois (A. d'). — Une pierre tumulaire à Marelles, près d'Enghien. Braine-le-Comte, Zech. In-8°, 8 p.

Alexandre (A.). — Le *Balzac* de Rodin. Paris, Floury. In-16, 48 p. av. 1 grav.

Barbier de Montault (X.). — Un Crucifix de dévotion. Saint-Maixent, imp. Payet. In-8°, 4 p. av. grav.

Clément (F.). — Notice sur la statue de Notre-Dame-du-Parc, vénérée dans l'église de Saint-Denis-d'Orques, diocèse du Mans (Sarthe). Saint-Denis-d'Orques, l'auteur. In-8°, 71 p. et grav.

Fourier de Bacourt (E.). — Épitaphes et monuments funèbres inédits de la cathédrale et d'autres églises de l'ancien diocèse de Toul. N° 1. Bar-le-Duc, Coutant-Laguerre. In-8°, 45 p. et 15 pl.

E. J. — Une suite aux panneaux sculptés de Bourgfontaine. Lagny, imp. Colin. In-8°, 3 p. av. grav.

Jouin (H.). — Balzac et son sculpteur. Paris, bureaux de la *Nouvelle Revue*. In-8°, 12 p.
Extrait de la *Nouvelle Revue*.

Lami (J.). — Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, du moyen âge au règne de Louis XIV. Paris, Champion. In-4°, iv-589 p.

Lorin. — La *Suzanne* de Beauvallet. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 12 p. av. grav.

Mazéras. — La Statue de Notre-Dame-des-Arts. Paris, imp. Mersch. In-8°, 20 p.

Matthaei (A.). — Zur Kenntniss der mittelaltœrlichen Schnitzaltœre Schleswig-Holsteins. Mit einem Verzeichniss der aus der Zeit bis 1530 im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik. Leipzig, Seemann. In-4°, 207 p. av. grav.

Moignon (E.). — Note sur une statuette en bois. Châlons-sur-Marne, Martin frères. In-8°, 10 p.

Plouchart (E.). — Psychologiquement sur le *Balzac* de Rodin. Paris, Chamuel. In-16, 24 p.

Reymond (M.). — La Sculpture florentine. T. II : Première moitié du quinzième siècle. Florence, Alinari. In-4°, viii-242 p. av. nombreuses planches et fig. dans le texte.

Scherer (C.). — Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Strasburg, Heitz. In-8°, viii-139 p. av. 16 fig. et 10 pl.

Vitry (P.). — La Sculpture française, d'après le musée de moulages du Trocadéro. Melun, Imp. admin. In-8°.

VI. — GRAVURE

Boutet (H.). — Pointes-sèches. 100 facsimilés. Paris, Charles. In-4°.

Catalogo generale delle stampe impresse coi rami incisi al bulino ed all' acqua forte, posseduti dalla R. Calcographia, le quali si vendono in questo istituto. Roma, tip. G. Bertero. In-4°, 129 p.

Curtis (A.). — Some masters of lithography. New-York, D. Appleton e C°. In-4°, xvi-187 p. av. 23 planches.

Demeur de Beaumont. — L'Affiche illustrée. I : L'Affiche belge, avec plus de 100 reproductions d'affiches et 28 portraits. Toulouse, l'auteur. In-8°, 98-xxxviii p.

Marthold (J. de). — Histoire de la lithographie. Paris, L.-H. May. In-16, 64 p. av. fig.

Mellerio (A.). — La Lithographie originale en couleurs. Paris, bureaux de *L'Estampe et l'Affiche*. In-8° carré, 47 p.

Munier (A.). — Traité de lithographie. Reims, l'auteur. In-8°, 237 p.

Rondot (N.). — Graveurs sur bois à Lyon, au xvie siècle. Paris, Rapilly, Gr. in-8°, 115 p. av. 2 planches.

VII. — NUMISMATIQUE

Catalogue des monnaies, médailles, jetons et sceaux légués par le docteur C. Cavalier à la bibliothèque de la ville de Montpellier, rédigé par E. Bonnet. Montpellier, imp. Grollier. In-8°, 321 p.

Catalogue illustré de monnaies seigneuriales et provinciales de la France : Alsace-Lorraine ; les trois Evêchés. Paris, Cabinet de numismatique. In-8°, 24 p.

Drouin (T.). — Les Légendes des monnaies sassanides. Paris, Leroux. In-8°, 57 p.
Extrait de la *Revue archéologique*.

Florange (J.). — Souvenirs numismatiques du tir français, avant 1789. Paris. J. Florange. In-4°, XIII-66 p. avec 60 dessins et 8 planches.

Grimm (E.). — Münzen und Medaillen der Stadt Wismar. Berlin, Weyl. In-8°.

Mauss (C.). — Loi de la numismatique musulmane. Classement par séries et par ordre de poids des monnaies arabes du Cabinet des Médailles de Paris. Paris, Leroux. Gr. in-8°, 48 p.

Ortleb (A. et G.). — Vademecum für Münzsammler. Leipzig, M. Ruhl. In-8°.

Raadt (J.-Th.). — Sceaux armoriés des Pays-Bas et des pays avoisinants. T. II, 1er fasc. Bruxelles, Société belge de librairie. In-8°, 136 p.

Raimbault (M.). — La Fin du monnayage des abbés de Lérins, à Sabourg. Paris, R. Serrure. In-8°, 8 p.
Extrait de la *Gazette numismatique française*.

VIII. — ART APPLIQUÉ — CURIOSITÉ

Auriol (A.). — Les Grilles de l'église des Chartreux à Toulouse. Toulouse, imp. Chauvin et fils. In-8°, 12 p. av. fig.

Barbier de Montault (X.). — Navette émaillée de Soudeilles (Corrèze). Tulle, imp. Crauffon. In-8°, 6 p. av. fig.

Beaurepaire (E. de). — Les Vitraux peints de la cathédrale de Bourges. Caen, Delesques. In-8°, 44 p.

Bertor [R. de Beaucourt]. — Une œuvre artistique de l'église Notre-Dame, à Bruges. L'ostensoir dit de « Katte van Beverluys ». Bruges, Vyvere-Petyt, In-4°.

Blanchon (H.-L.-A.). — L'Art et la Pratique en reliure. Paris, Hetzel et Cie. In-18, 180 p. av. 78 fig.

Bushell (J.-W.). — Oriental Ceramic Art. With a complete history of oriental Porcelain. New-York, Appleton. In-folio, 116 planches en couleurs.

Camus (J.). — Les Épées de Bordeaux en Guyenne et en Savoie. Annecy, imp. Abry. In-8°, 11 p.
Extrait de la *Revue savoisienne*.

Corput (van den). — Collectionneurs et collections. Intailles, sceaux, cachets, ex-libris, affiches, créations d'iconothèques et de musées collectifs. Etude historique et philosophique. Bruxelles, H. Lamertin. In-8°, 25 p. av. fig.

Donnet (F.). — Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc., jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Bruxelles, Vromant et Cie. In-8°, 168 p.

Flechter (W.-J.). — Reliures d'art modernes en Angleterre. Essai historique. Paris, Boussod et Cie. In-16, 32 p.

Forrer (R.). — Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Strassburg, Schlesier. In-folio.

Germain (L.). — Une taque de foyer aux armoiries de la famille Savary, XVIIe siècle. Nancy, Sidot fr. In-8°, 16 p. av. pl.
Extrait des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc* (1897).

Germain (L.). — Une taque de foyer aux écussons de Jacques III Bresselot et de Judith Gauvain, sa femme, XVIIe siècle. Nancy, Sidot frères. In-8°, 19 p. av. pl.
Extrait des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc* (1897).

Hampe (T.). — Der Zeugdruck der hl. Anna, der Jungfrau Maria und Seraphim (aus der Sammlung Forrer, jetzt im germanischen Museum) und einige altkœlnische Handzeichnungen. In-8°, av. 1 pl.
Tirage à part des *Mittheilungen des germanischen Nationalmuseums* (1897).

Jacquot (A.). — Essai de lutherie coopérative à l'Exposition universelle de Bruxelles. Paris, Rouam et Cie. In-4°. 4 p. av. 4 grav.
Extrait de la *Revue des Arts décoratifs*.

King René's Honeymoon Cabinet. London, Batsford. In-8°, 16 p. av. ill.

Marx (R.). — Les Médailleurs français contemporains. Recueil de 442 médailles modernes. Paris, Laurens. Album gr. in-4°, IV p. et 32 pl.

Milet (A.). — Historique de la faïence et de la porcelaine de Rouen au XVIIIe siècle, à l'aide d'aperçus nouveaux et de documents inédits. Rouen, Lestringuant. In-16, 32 p. et pl.

Molinier (E.). — Histoire des Arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle. Tome III : meubles et décoration intérieure, du XVIIe siècle aux premières années de l'Empire. Paris, Lévy. Grand in-4°, 262 p. av. 23 pl. et 150 ill.

Perrier (E.). — Les Bibliophiles et les Collectionneurs provençaux anciens et modernes. Arrondissement de Marseille. Marseille, imp. Barthelet et Cie. In-8°, XII--565 p. av. 72 fig., front. et 4 pl.

Rondot (N.). — Les Relieurs de livres à Troyes, du XIVe au XVIe siècle. Paris, Leclerc et Cornuau. In-8°, 16 p.
Extrait du *Bulletin du Bibliophile*.

Sabatier (G.). — Les Anciennes faïenceries de l'Agenais. Agen, imp. Agenaise. In-8°, 13 p. av. pl.
Extrait de la *Revue de l'Agenais*.

Saint-André de Ligneheux. — Le Cuir d'art français et son enseignement. Paris, imp. P. Dupont. In-8°, 27 p.

SCALDEN (de). — Tweede Tentoonstelling. Monumentale Dekoratieve en Toegepaste Kunst. Antwerpen, De Vos en Van der Groen. In-12, 64 pl.

THIOLLER (N.). — Note sur deux cuillers en bronze des xve et xvie siècles trouvées en Forez. Montbrison, imp. Brassart. In-8°, 7 p. et photogravure.

VACHON (M.). — Les Industries artistiques de Lille et les architectes du nord de la France. Paris, Delarue. In-8°, 16 p.
Extrait du journal *L'Architecture*.

VANNÉRUS (J.). — La Galerie d'un amateur bruxellois du xviie siècle. Bruxelles, Vromant et Cie. In-8°, 24 p.

WARD (J.). — Historic Ornament Treatise on decorative Art and architectural Ornament. London, Chapman. In-8°.

IX. — MUSIQUE — THÉATRE

BELLAIGUE (C.). — Etudes musicales et nouvelles silhouettes de musiciens. Paris, Delagrave. In-16, 423 p.

CHAMBRUN (de). — Wagner à Carslruhe. L'Artiste du siècle. Paris, Calmann-Lévy. In-8°, 25 p. av. 4 gr.

LAVIGNAC (A.). — Le Voyage artistique à Bayreuth. Paris, Delagrave. In-12, 580 p. av. fig.

WYZEWA (T. de). — Beethoven et Wagner. Paris, Perrin et Cie. In-16, 269 p.

X. — OUVRAGES DIDACTIQUES

BELLANGER (C.). — El Pintor. Manual de pintura, al alcance de todo el mundo. Traducido del francès por E. Zamacoïs. Paris, Garnier. In-18, vi-399 p. av. 200 fig. et 12 pl.

CRANE (W.). — The Bases of Design. London, G. Bell. In-8°.

DELACROIX-GARNIER (Mme). — Cours gradué d'aquarelle en deux états. Paris, Laurens. In-4°. 12 séries de 4 pl. chacune av. texte explicatif.

KRONTHAL (P.). — Lexikon der technischen Künste. Berlin, Grote. In-4°.

LACROIX (A.). — Le Dessin sur porcelaine au crayon-pastel vitrifiable. Paris, imp. Duruy. In-8°, 32 p.

L'Animal dans la décoration, par M. P. Verneuil; introd. par E. Grasset. Paris. Lib. centrale des Beaux-Arts. In-folio, 60 pl. av. iv p. de texte.

LIBONIS (L.). — Les Styles enseignés par l'exemple. I : Styles français. Paris, Laurens. In-4° à 2 col., 32 p.

LIBONIS (L.). — Les Styles enseignés par l'exemple. II : Antiquité, Orient, Extrême-Orient. Paris, Laurens. In-4°, 72 pl. av. 28 p. de texte.

MAGNIANT (M.). — Fantaisies florales. Paris. Laurens. In-4°, 32 pl.

ROGER-MILÈS. — Comment discerner les styles du viiie au xixe siècle. Études sur les formes et les variations propres à déterminer les caractères du style dans le costume et la mode. Paris. E. Rouveyre. In-4°, 352 p. av. 2.000 dessins.

TALLENT (G.). — La Céramique. Melun, Imp. admin. Petit in-8°.

TALLENT (G.). — La Verrerie. Melun, Imp. admin. Petit in-8°.

VERNEUIL (M.-P.). — L'Ornementation par le pochoir. Paris, Laurens; Schmid. In-folio, 32 planches.

XI. — BIOGRAPHIE

ADVIELLE (V.). — Notice sur les calligraphes Bernard dit de Paris, et Bernard dit de Melun, et sur le chevalier de Berny, calligraphes et économistes du xviiie siècle. Paris, Rapilly. In-8°, 41 p. et grav.

ALCAHALI (de). — Diccionario biografico de artistas valencianos. Valencia, F. Domenech. In-8°.

Alexandre Falguière, sculpteur et peintre. Paris, Société anonyme *La Plume*. In-8°, 106 p. avec 117 grav.

BEKAERT (M.). — Nos Artistes à l'étranger. Josse de Corte, sculpteur yprois (1627-1679). Bruxelles, Lyon-Claesen. In-4°.

BELL (Mrs A.). — Thomas Gainsborough, a records of his life and works. London, Bell. In-4°.

BLANC (C.). — Une famille d'artistes. Les Trois Vernet : Joseph, Carle, Horace. Introd. de M. H. Jouin. Paris, Laurens. In-8° carré, 167 p. avec grav.
Extrait de l'*Histoire des Peintres*.

BERUETE (A. de). — Velazquez. Paris, Laurens. Gr. in-4°, xi-220 p. av. 17 pl. et 68 grav. dans le texte.

CHASSANT (A.). — Le chevalier Pixe, peintre du duc de Bouillon. Evreux, imp. Hérissey. In-8°.

COINDRE (G.). — Claude-Jules Grenier, peintre franc-comtois (1817-1883). Besançon, imp. Jacquin. In-8°, 22 p.

CORDIER (H.). — Charles Schefer, membre de l'Institut. Chartres, impr. Durand. In-8°, xvi p.
Extr. de la préface du vol. de *Vasque de Gamme*.

DAYOT (A.). — Les Vernet. Paris, A. Magnier. In-8°, iii-237 p. av. 14 pl. hors texte et grav. dans le texte.

DENEKEN (F.). — Marcus Schwins Pesel im Museum dithmarischer Alterthümer im Meldorf. Kiel, Lipsius und Tischler. In-8°, 53 p. et 12 grav.
Extrait de *I. Bericht des Museums dithmar. Alterth. in Meldorf*.

DIMIER (L.). — Benvenuto Cellini à la cour de France. Recherches nouvelles. Paris, Leroux. In-8°, 49 p.

DU JARDIN. — L'Art flamand. Les Artistes anciens et modernes, leur vie et leurs œuvres. Tomes III, IV et V. Bruxelles, A. Boitte.

FRIZZONI (G.). — Jacopo Burckhardt, nella persona, nei pensieri, nelle opere. Roma, Forzani. In-8°, 28 p.

Extrait de la *Nuova Antologia*.

GARCIN (M.). — Notice sur la vie et les travaux d'Esprit-Joseph Brun. Avignon, Seguin. In-8°.

HACHMEISTER. — Der Meister des Amsterdamer Cabinet und sein Verhæltniss zu Albrecht Dürer. Berlin, Mayer. In-8°.

HANNOVER (E.). — Maleren C. W. Eckersberg. En studie i dansk kunsthistorie. Kobenhavn, Udgiven af Kunstforeningen. In-8°, XIV-431 p. av. 157 grav.

HARRISSE (H.). — L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe. Sa vie et son œuvre (1761-1845). Étude suivie d'une description de treize cent soixante tableaux, portraits, dessins et lithographies de cet artiste. Paris, Société de propagation des livres d'art. In-4°, 232 p. avec 7 grav. dans le texte et 20 pl. hors texte.

IBELS (A.). — Critiques sentimentales. James Vibert, sculpteur. Paris, Biblioth. de la *Critique*. In-16, 24 p.

JOUIN (H.). — Un sculpteur écrivain : M. Eugène Guillaume. Paris, bureaux de la *Nouvelle Revue*. In-8°, 12 p.

Extrait de la *Nouvelle Revue*.

KÆMMERER (L.). — Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing. In-8°, 118 p. av. 88 grav.

XXXV° vol. des *Künstler-Monographien*.

LAUZUN (Ph.). — Un sculpteur oublié : Gaëtan Merchi. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*. In-8°, 20 p. avec grav.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.

LEGRAND (Ph.-E.). — Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838). Paris, Leroux. In-8°, 109 p.

Tirage à part de la *Revue archéologique*.

LE SUAVÉ (J.). — Maîtres verriers. Paris, Delpech. In-16, 252 p.

MAILLARD (L.). — Études sur quelques artistes originaux : Auguste Rodin, statuaire. Paris, H. Floury. Pet. in-4°, 120 p. av. 22 pl. hors texte et grav. dans le texte.

MIGEON (G.).— L'Illustrateur Daniel Vierge. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*. In-8°, 14 p.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.

MEYER (A.-G.). — Canova. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing. In-8°. 116 p. av. 98 grav.

XXXVI° vol. des *Künstler-Monographien*.

MORIN (L.). — Quelques artistes de ce temps : Jules Chéret ; Daniel Vierge ; Auguste Lepère ; Louis Legrand ; Henri Rivière ; Joseph Chéret. Paris, bureaux de l'*Artiste*. In-8°, 88 p. av. 11 pl. et 25 grav. dans le texte.

PENNELL (J.). — The Work of Charles Keene. London, Agnew. In-folio.

ROSENBERG (A.). — Leonardo da Vinci. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing. In-4°, 136 p. avec 127 grav.

XXXIII° vol. des *Künstler-Monographien*.

ROSENBERG (A.). — Lenbach. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing. In-4°, 120 p. av. 100 gr.

XXXIV° vol. des *Künstler-Monographien*.

SCHLIE (F.). — Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. Lübeck, Nœhring. In-fol. 10 p. avec 11 pl.

SCHMID (M.). — Rethel. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing. In-8°, 122 p. av. 125 grav.

XXXII° vol. des *Künstler-Monographien*.

THÉVENIN (L.). — La Renaissance païenne. Étude sur Lévy-Dhurmer. Paris, Vernier. In-16, 26 p.

TREU (G.). — Constantin Meunier. Dresden, Richter. In-4° avec 34 pl.

VACHON (M.). — Jules Breton. Paris, Lahure. Gr. in-4°, 146 p. av. 100 gr. et 20 pl. hors texte.

VIETART (L.). — F.-N. Chifflart. Châteaudun, imp. de la Société typogr. In-8°.

Extrait de l'*Artiste*.

VITRY (P.). — Michel-Ange. Melun, impr. admin. In-8°.

WITTING (F.). — Piero dei Franceschi. Strasbourg, Heitz. In-8°.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Berliner Architekturwelt. Zeitschrift für Baukunst. I. Jahrgang, 1. mai 1898. Berlin, Wasmuth. In-4°, 32 p. av. grav. et 5 pl.

Paraît tous les mois.

L'Art décoratif. N° 1, octobre 1898. Paris, 37, rue Pergolèse. In-8°.

Paraît tous les mois. Édition française de la revue *Dekorative Kunst*.

L'Exposition de Paris de 1900. N° 1, 1er octobre. Paris, Montgredien et Cie. In-4°, 8 p. av. ill. et 1 pl. hors texte.

Un numéro par semaine.

Le Pinceau, journal mensuel artistique en couleurs. N° 1, octobre 1898. Paris, E. Bernard et Cie. In-4°, 8 p. av. ill. et 4 pl.

The Studio. Édition spéciale avec traduction française [depuis le 15 octobre 1893]. Paris, Ollendorff ; London, 5, Henrietta Street, Covent Garden.

AUGUSTE MARGUILLIER

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1898

QUARANTIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE — TOME VINGTIÈME

TEXTE

1er JUILLET — 493e LIVRAISON

1er AOUT — 494e LIVRAISON

1er SEPTEMBRE — 495e LIVRAISON

1er OCTOBRE — 496e LIVRAISON

1er NOVEMBRE — 497e LIVRAISON

1er DÉCEMBRE — 498e LIVRAISON

GRAVURES

1er JUILLET — 493e LIVRAISON

1er AOUT — 494e LIVRAISON



1er SEPTEMBRE — 495e LIVRAISON

1er OCTOBRE — 496e LIVRAISON

1er NOVEMBRE — 497e LIVRAISON

1er DÉCEMBRE — 498e LIVRAISON



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.


ART
INDUSTRIEL

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT.

FA 7.1 Ser.3,t.20(1898) Acopy

